PRIX : 100 frs

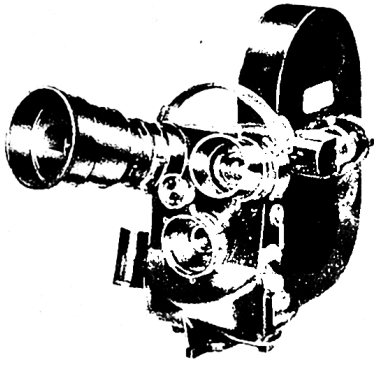
LE TECHNICIEN DU FILM

ET LE CAHIER DE L'EXPLOITANT

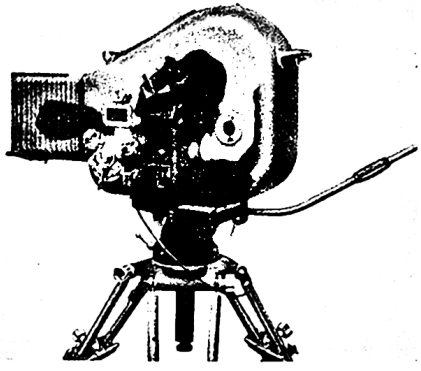
N° 25 - REVUE MENSUELLE - 15 FÉVRIER 1957

LA GAMME LA PLUS COMPLÈTE DE MATÉRIEL DE PRISE DE VUES

(Brevets COUTANT-MATHOT)



Le CAMÉFLEX STANDARD
35 et 16/35



Le CAMÉBLIMP
(120 m Studio)

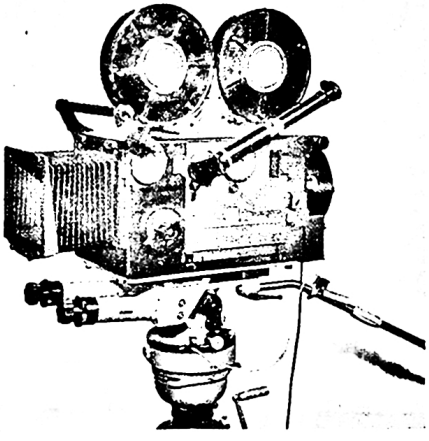
COULEUR

ECLAIR

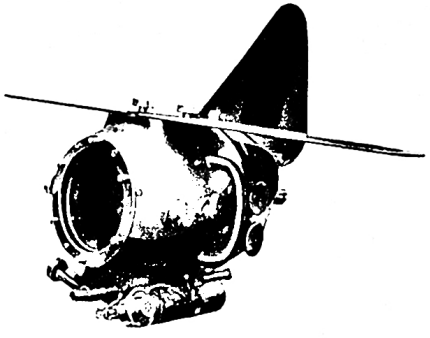
CONSTRUCTEUR

ANAMORPHOSE

TOUJOURS A L'AVANT-GARDE



Le CAMÉ 300 REFLEX
(300 m Studio)



L'AQUAFLEX
(Caméra Sous-Marine)

12, Rue Gaillon - PARIS

OPE. 50.20 - CINÉCLAIR III

LE TECHNICIEN DU FILM

REVUE NATIONALE DES PROFESSIONNELS DU CINÉMA

Directrice-Rédactrice en Chef
Henriette DUJARRIC

●

RÉDACTION - ADMINISTRATION - PUBLICITÉ
92, Champs-Elysées - Paris-8e

R. C. Seine 54.A.13546 — C. C. P. Paris 7595-78
Tél. : BAL. 72-69

Février N° 25

PARAIT LE 15 DE CHAQUE MOIS

sommaire

NOTRE COUVERTURE : *Gérard Cogan, créateur des effets plastiques spéciaux dans son laboratoire. Ce papillon, résultat de trois ans d'effort technique, peut voler comme un véritable insecte. Il a fait une apparition dans « Till l'Espiègle » et est un curieux personnage destiné à la Télévision.*

Gérard Cogan, créateur du visage de Quasimodo dont la composition a profondément touché le public, a également permis la scène du délirium dans le film « Gervaise ». Un prochain reportage nous révèlera le secret de cette technique particulière !

	Pages
A DANGER NOUVEAU, RENOUVEAU D'UNION, éditorial de Claude Autant-Lara	1-2
LA PREVISION METEOROLOGIQUE AU SERVICE DU CINEMA	2-3
QUELQUES ASPECTS DU CINEMA CHINOIS, par Georges Sadoul	4-5-6
PROGRAMME DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE	7
L'ART DU COSTUME	8-9
LE MONTAGE D'ATTRACTIONS, par Jean Mitry	10-11
L'ARCHITECTE DECORATEUR : entretien avec Alexandre Trauner	12-13
L'ASSOCIATION DES ARTISTES ET AMIS DU FILM D'ANIMATION EST NEE	13
LE CAHIER DE L'EXPLOITANT: Assemblée des petits exploitants du Languedoc	15-18
DES REVETEMENTS MURAUX ET DES TAPIS DE SOL, par notre Service Conseils en Décoration	16-17
REGLEMENT DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM A CANNES	19
LES ECHOS	20-21
NOUVELLES SYNDICALES : le cinéma européen détruirait le cinéma national, par Louis Daquin	22-23
ACTUALITES DU SYNDICAT DES TECHNICIENS	24-25
LES CONSEILLERS TECHNIQUES, par Maurice Mageon	26-27
91 METTEURS EN SCENE SUR 172 ONT TRAVAILLE EN 1956	28
LES FICHES TECHNIQUES DE LA SAISON	29
LES FILMS EN COURS DE TOURNAGE	30
LES FILM EN PREPARATION	31

ABONNEZ-VOUS : Le tarif annuel pour la France et l'Union Française, 1.000 francs pour 11 numéros ; 1.400 francs pour l'étranger. — C. C. P. 7595-78. Prix spéciaux pour abonnements collectifs. LE TECHNICIEN DU FILM ne se trouve pas chez les marchands de journaux ; il n'est vendu que par abonnement.

Envoi du spécimen contre 100 fr. en timbres.

Un message de CLAUDE AUTANT-LARA :

A DANGER NOUVEAU RENOUVEAU D'UNION

L'Année ne commence pas bien pour le Cin français.

Qu'il n'y ait que 14 films en cours de tourn contre 16 l'an dernier à pareille époque, n déjà pas un bon symptôme.

Mais il n'est pas de bon augure, non plus, de le nombre de projets de films importants, dont la lisation était prévue pour le printemps, tarder à mettre en route...

Et que de bons apôtres n'essaient pas, cette encore, de mettre cette « récession » — pour emplo le terme des économistes — sur le dos des cinéa eux-mêmes. Or les origines de ce début de crise toutes extérieures au cinéma lui-même : elles ne v nent que du gouvernement.

Car c'est bien le gouvernement qui, pour essa de camoufler l'inflation qui découle de sa politi aventureuse, a imaginé de truquer — une fois plus — l'indice des 213 articles et a, pour cela, sa la « Loi d'Aide » pour faire baisser, autoritairem les prix des places de cinéma.

Et saboter la « Loi d'Aide », c'est saboter Cinéma français tout entier — puisqu'il ne subs que par elle...

Malheureusement, ce coup de force n'a pas, il bien l'avouer, suscité de la part de la Profession, réactions à la mesure du danger.

Bien sûr, il y a eu des communiqués, des démar dans les antichambres ministérielles — sans gra efficacité.

Et alors... on s'installe dans la situation nouvel le Conseil du Fonds de Développement a créé grave précédent en acceptant d'envisager la diminution des attributions d'Aide à investir dans les films. Il s'est ainsi placé sur le terrain du gouvernement, alors qu'il aurait fallu prendre une position courageuse : annoncer que les versements seraient effectués en intégralité, et obtenir du Ministre des Finances la subvention promise, en brandissant la menace d'une banqueroute du Fonds d'Aide.

Face à la passivité des uns, à l'irrémédiable tendance au compromis — voire à la compromission — des autres, c'est donc une fois de plus aux syndicats de notre Fédération qu'il appartient d'engager une

LE TECHNICIEN DU FILM, LA REVUE LA PLUS LUE... DES PROFESSIONNELS

action vigoureuse pour le rétablissement intégral des ressources du Fonds d'Aide.

Au moment d'engager cette bataille, dont dépendent les possibilités de travail de nos camarades pendant l'année à venir, nous pouvons nous féliciter, non seulement pour nous-mêmes, mais pour le Cinéma français tout entier, d'avoir maintenu l'unité de notre Fédération et d'être ainsi à même, une fois de plus, de pouvoir nous battre côte à côte, tous ensemble, Auteurs, Acteurs, Ouvriers et Techniciens.

Cette unité est encore renforcée par le retour parmi nous de ceux de nos camarades bernés, trompés par la promesse de « l'autonomie », et qui s'aperçoivent que leurs dirigeants les ont manœuvrés.

Ceux-ci, en effet, ont démasqué leurs batteries, en faisant prononcer l'adhésion en bloc à... Force Ouvrière, où toute critique conséquente du Ministère des Finances — et par là toute défense réelle de la Loi d'Aide et du Cinéma français — est impossible puisque cette « Confédération » n'est que l'Office de Relations Publiques du gouvernement dans le monde du travail.

⁂

Dans la nouvelle bataille pour notre Cinéma que nous allons engager, nous aurons un argument supplémentaire, qui nous manquait dans nos campagnes précédentes.

Nous pourrons cette fois nous référer au plan d'ensemble de refonte de notre Industrie, voté par le Conseil Economique et que, sauf quelques points de détail, nous approuvons.

Et ce plan, déjà, paraît si redoutable, dans la mesure où son contexte et son existence mêmes condamnent l'impéritie du gouvernement en matière de cinéma, que celui-ci a dû commander — pour lui faire pièce — un contre-rapport sur le cinéma à un fonctionnaire, expert aux Affaires Economiques, contraint, par sa position même, à plus de déférence pour les désirs du pouvoir qu'une Assemblée.

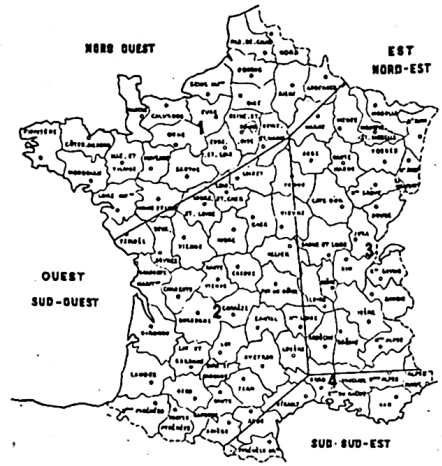
Quoi qu'il en soit de ces manœuvres, le plan du Conseil Economique — on peut être sûr que nous nous y emploierons — ne sera pas facile à enterrer ! Et l'appui de notre Confédération, et en particulier de notre camarade J. Marion, qui nous a permis de faire prévaloir notre point de vue devant le Conseil Economique, nous permettra aussi d'empêcher que les travaux et les décisions de cette Assemblée restent lettre morte.

A l'orée d'une nouvelle bataille pour le Cinéma français, il n'était pas inutile de rappeler la dette de gratitude que nous avons ainsi contractée envers notre Confédération, dont le soutien ne nous fera pas non plus défaut dans l'avenir.

Claude AUTANT-LARA,
Président
de la
Fédération Nationale du Spectacle.

CHEVEREAU
AU SERVICE DU CINÉMA
Le choix le plus moderne de caméras en location
MÉNilmontant 94-72 — 20, Rue de la Chine - PARIS-XX^e

DÉCOUPAGE DES QUATRE GRANDES RÉGIONS MÉTÉOROLOGIQUES DE LA FRANCE



La prévision météorologique au service du cinéma

SOUS le titre « Le beau temps s'achète aussi », notre écho de décembre dernier portait à la connaissance de nos lecteurs des possibilités de collaboration météorologique dont l'utilité ne doit plus échapper à l'industrie du cinéma. Elles nous ont été révélées par une communication de Christian Ferry, régisseur qui les avait exploitées au cours de la réalisation du film « Ariane »; nous apprenions que d'autres firmes les avaient également utilisées en extérieurs pour diverses régions de France.

L'importance des avantages que procure cette collaboration ne peut être limitée, et nous avons tenu à en aviser l'ensemble de la corporation du film. Il s'agit, comme nous l'avons signalé dans notre écho, de la Société Civile d'Etudes et d'Applications Météorologiques (SCEAM.) qui établit des prévisions météorologiques à très longue échéance. En effet ces prévisions portent sur une échéance constante d'un an, c'est-à-dire que mensuellement est établie la prévision qui complète l'année. Elles permettent depuis plusieurs années une participation à l'étude des marchés, et procurent un appoint très important dans toutes les branches de l'Agriculture, de l'Industrie, du Commerce, et en général de l'Economie nationale et mondiale. Les exploitations qui ont eu le privilège de les utiliser sont les meilleures références pour cette Société dont les usagers se sont surtout développés jusqu'ici par le hasard des relations.

Mais le hasard n'étant une méthode pour personne, les institutions qui établissent des plans d'exploitations doivent connaître les conditions météorologiques dans lesquelles se développeront leurs activités. L'Industrie du Cinéma, tant dans le domaine de la production que dans celui de la projection, est une des branches les plus soumises du facteur temps.

Le tournage d'un film, dans ses diverses séquences en extérieur est tributaire de l'évolution atmosphérique dans la région de réalisation. Combien de producteurs ont eu à déplorer l'attente prolongée d'une situation atmosphérique répondant au scénario ! Il ne nous appartient pas de décrire ici les péripéties, très onéreuses, pour arriver à saisir ce temps favorable, qui trop souvent, semble déployer un malin plaisir à échapper aux responsables du film.

La SCEAM. souhaite intéresser le maximum de firmes de production ; son organisation, en tant que conseil, consiste en la spécialisation de météorologistes chargés d'adapter les prévisions à longue échéance, dans des catégories bien déterminées d'exploitations.

LES PRODUCTEURS DE FILMS DOIVENT AVOIR LEUR MÉTÉOROLOGISTE CINÉMATOGRAPHIQUE

Déjà dans un autre domaine le météorologiste agronome cumule toutes les qualités pour apporter ses connaissances aux différentes branches de l'Agriculture, et de tirer en collaboration avec les spécialistes de l'exploitation intéressée, des conclusions très rentables sur les conséquences du temps prévu dans telle ou telle autre branche de l'Agriculture. De même, le météorologiste cinématographique, pourrait dans ses rapports suivis avec les producteurs et les régisseurs, mettre en évidence les périodes du type de temps nécessaire à la réalisation d'un extérieur. Il ferait partie intégrante des éléments indispensables à la bonne marche d'une production.

Il serait souhaitable devant les perspectives qu'offre ce système de prévision météorologique, que les firmes de productions se groupassent pour justifier l'emploi permanent de ce spécialiste.

LA COLLABORATION DU SPÉCIALISTE DOIT COMMENCER AVEC LE DÉCOUPAGE DU SCÉNARIO

Lors de l'établissement du plan de réalisation d'un film, un bref entretien entre le producteur et le météorologiste permettra à celui-ci de rechercher les périodes de la prévision du temps présentant tous les éléments météorologiques favorables ; sa spécialité et son sens d'interprétation, que lui donne la pratique, sont autant d'avantages que l'on retrouve d'ailleurs dans tous les domaines où le spécialiste apporte sa compétence. Le météorologiste saura mettre en évidence et conseiller telle période plus favorable à la réalisation d'une séquence dans une région déterminée, plutôt que telle autre période, plus favorable pour une autre réalisation dans une autre région. Comme nous le disons plus haut, cette collaboration en cours de réalisation devient beaucoup plus compliquée : en effet des engagements pris par les responsables du film, dans d'autres domaines, peuvent rendre impossible le bénéfice d'une période météorologiquement favorable. A cet effet, un exemple nous a été donné récemment: une firme ayant contracté une assurance pour un tournage en extérieur en décembre, avait sollicité de la SCEAM. lors de la réalisation, une prévision météorologique ; celle-ci faisant apparaître une période favorable en novembre, alors que la période déjà retenue dans le contrat se présentait défavorable. L'état du ciel importait peu, mais il fallait surtout que la température soit suffisamment élevée pour éviter une condensation de l'haleine devant la bouche des acteurs. Malgré les sollicitations de la firme auprès de son assurance pour obtenir l'autorisation de tourner dans la période prévue favorable, le contrat ne put être modifié. Tous constatèrent avec regret que la prévision était juste. La firme ne put bénéficier de la période de novembre, et pour la réalisation en décembre se vit dans l'obligation d'établir un chauffage et de protéger les décors pour éviter cette condensation très gênante. Les avantages auraient été énormes si la Société météorologique avait été consultée dès l'étude du scénario ; que de soucis évités pour les réalisateurs.

Lorsqu'on pense que 120 films sont réalisés annuellement en France, on imagine facilement que la prévision du temps méthodiquement utilisée peut être d'une rentabilité certaine. Certes ces prévisions n'atteignent pas la perfection de cent pour cent ; d'ailleurs la SCEAM. organise des conférences au profit des corporations qui la sollicitent, au cours desquelles sont exposées ses méthodes scientifiques et pratiques, et commentées les causes d'erreurs possibles. Elle dispose à cet effet d'une salle spacieusement aménagée en ses locaux. Les questions posées par l'auditoire au cours de ces conférences sont un véritable enseignement sur les conséquences de l'application rationnelle, aux domaines industriel, commercial, etc... des prévisions météorologiques établies à une telle échéance. Le programme et les horaires de ces conférences réservées à la branche cinématographique seront publiés dans notre prochain numéro.

Cependant si l'on considère les pourcentages d'exactitude des prévisions ainsi mises à la disposition des exploitations depuis déjà plusieurs années, on constate que les contrôles accordent 75 % à 90 % de réussite, ce qui marque un très net avantage pour les industries livrées jusqu'ici au hasard des intempéries.

Ces prévisions météorologiques sont présentées sous une forme pratique permettant une interprétation rapide et facile. La France a été divisée en quatre grandes régions climatiques dont nous reproduisons ci-dessous le découpage.

Pour chacune de ces régions est établi un graphique d'évolution mensuelle dont les signes conventionnels permette une première application des différents types de temps prévus.

Cependant, vu l'étendue de ces régions, la prévision ne présente qu'un caractère tout à fait général. Il est donc nécessaire de procéder ensuite à une étude détaillée p[illegible] sur les lieux de réalisation du film. Le météorologiste cède alors à une analyse afin de déterminer l'extensio phénomènes prévus et leur caractère dans ces lieux d lisation, compte-tenu également des influences locales, rès, orographiques ou autres pouvant intervenir. De analyse est tiré un tableau d'adaptation spécialement pour la séquence à réaliser.

L'évolution du temps prévu sur les lieux de tournage sert ainsi de base pour l'établissement du plan de réalisation du film. La collaboration se poursuit ensuite par un complément d'information, dans la huitaine qui précède la date du tournage, en vue d'éliminer, le cas échéant, un décalage possible de 24 ou 48 heures quant à la date fixée pour le début de la période favorable choisie, et réduire au minimum toute perte de temps dans un déplacement prématuré. D'autre part, en cours de réalisation, des informations complémentaires peuvent être fournies sur appel du régisseur au cas où un événement quelconque aurait pu provoquer quelques retards dans la réalisation du film, et nécessiterait une prolongation du déplacement. On le constate, c'est une collaboration suivie qui est ainsi établie et comme nous l'avons dit, c'est un peu le météorologiste sur le plateau.

Ces prévisions météorologiques actuellement exploitées sur sur l'ensemble de l'Europe Occidentale ont cependant des possibilités à l'échelon mondial, c'est-à-dire valables pour tous les points du globe. C'est ainsi que des prévisions ont déjà été établies par exemple pour la Syrie et l'Afrique du Nord. Elles peuvent l'être aussi pour tous les points des U. S. A.

Nous ne ferons pas ici d'exposé sur les travaux scientifiques de la SCEAM. Nous nous contenterons de dire qu'ils reposent sur l'activité solaire, et que ses résultats ont fait l'objet, en juillet dernier, d'un communiqué à l'Association Française pour l'Avancement des Sciences, par M. Ren Viart, météorologiste promoteur de ces recherches qui ont débuté il y a vingt-trois ans. Les milieux scientifiques français y portent depuis un très grand intérêt. Un groupe de travail vient d'être créé en France dans le but d'étendre aux différents milieux scientifiques les résultats obtenus et mis en évidence par leur liaison avec l'évolution atmosphérique, l'atmosphère n'étant qu'un des éléments du domaine terrestre subissant cette influence de l'activité solaire.

VOS PRISES DE VUES EN EXTÉRIEUR

seront facilitées par une prévision météorologique adaptée et sûre

SOCIÉTÉ CIVILE D'ÉTUDES ET D'APPLICATIONS MÉTÉOROLOGIQUES — 9, rue Ampère, PARIS (17e) - WAG. 71.01

QUELQUES ASPECTS DU CINÉMA CHINOIS

Comme tous les cinémas asiatiques, le cinéma chinois est très mal connu en France, et pourtant son importance ne cesse de croître. Pour reprendre des chiffres donnés par M. Pierre Coureau, directeur adjoint d'*Unifrance film*, (chiffres qui nous ont été confirmés lors d'un récent voyage d'études en Chine), il avait été vendu dans le pays, en 1949 47 millions de billets, ce qui revenait à dire qu'un habitant ne pouvait (théoriquement) aller au cinéma qu'une fois tous les douze ans. Ce chiffre avait décuplé en 1952 (560 millions de billets). Il a dépassé en 1956 un milliard deux cents millions.

Si l'on veut un point de comparaison en 1956 aux Etats-Unis, selon les évaluations du *Film Français* le nombre des billets vendus a été inférieur à un milliard huit cent millions (contre 2 milliards et demi en URSS la même année). Tout porte à croire qu'aux environs de 1960 ou 1965 les pays les plus peuplés seront aussi ceux où la fréquentation cinématographique sera la plus élevée, que l'Asie prendra ainsi une place capitale dans le monde du film et que pour leur fréquentation (en chiffres absolus) la Chine et peut-être l'Inde passeront au premier rang.

La Chine représente donc pour le cinéma français un marché et une zone d'expansion culturelle d'un immense avenir. Jusqu'à 1956 nos films étaient pratiquement inconnus. J'ai interrogé à plusieurs reprises à notre propos les cinéastes chinois. La plupart avaient vingt ou trente ans de métier, et ils avaient surtout travaillé à Shanghai, où jusqu'en 1949 les importations de films étrangers avaient été énormes. Ils m'ont répondu : « Nous n'avons pas vu, en vingt-cinq ans, plus de cinq ou six films français. Encore étaient-ce dans leur majorité des fabrications commerciales sans aucun intérêt. Nous n'avons retenu que deux titres : *Sous les toits de Paris* (vers 1933), *La Belle et la Bête* (vers 1948). »

Les réalisateurs, et le grand public n'ignoraient pourtant pas la qualité de nos films, et la semaine du cinéma français, en octobre 1956 a provoqué en Chine un intérêt considérable. Les semaines se sont déroulés dans les dix principales villes de Chine : Pékin (3 millions d'habitants), Shanghai (6 à 7 millions), Tientsin (plus de 2 millions), Shen Yan (ou Moukden, plus de 2 millions 1/2), Canton (plus d'un million), Tchang Tchoun (près d'un million). Tchoung King (plus d'un million), Hankeou (près de deux millions), etc. Au programme de ces semaines figuraient trois films doublés en Chinois : *Fanfan la Tulipe, Sans laisser d'Adresse*, et *Jeux interdits*, ainsi qu'un film commenté en français au micro : *Le Rouge et le Noir. Si tous les Gars du Monde* (récemment acheté par la Chine) a enfin été projeté à Pékin, fin octobre, pour une seule séance solennelle à laquelle assistaient André Parent, directeur adjoint du Centre du Cinéma, Mnouchkine, représentant le syndicat des producteurs, et Pierre Coureau. Au lendemain de cette séance la délégation officielle française devait être complétée par Yves Ciampi, président du syndicat des techniciens, arrivant de Tokio.

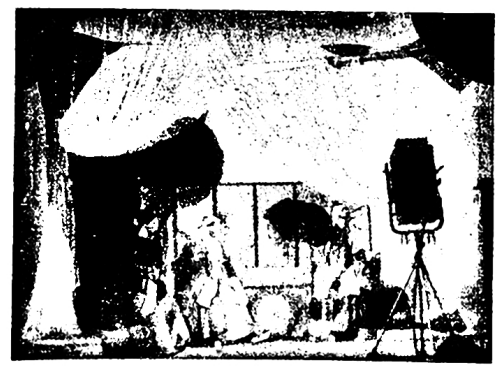
Au cours de la semaine du cinéma français, nos films ont été applaudis dans dix villes par trois millions de spectateurs au total, ce qui représente exactement le nombre de spectateurs totalisé *en cinq ans* dans nos salles par un film français dont la carrière s'est située un peu au-dessus de la moyenne.

Ces trois millions ne représentent pourtant, pour nos films, qu'une exclusivité de gala. Leur carrière a bien entendu continué après ce festival. Nous avons pu voir à Shanghai, vers le 20 novembre, la foule énorme qui se presse dès l'aube, devant un cinéma voisin de notre hôtel pour applaudir *Le Rouge et le Noir*. Et dans les derniers jours de novembre à Hang Tcheou (6 ou 700.000 habitants) *Fanfan la Tulipe* commençait sa carrière avec une affluence record. On peut penser qu'avant la fin de 1957 chacun de nos trois films doublés (parfaitement) en français auront été applaudis par plusieurs millions de Chinois.

Les premiers succès remportés par le cinéma français en Chine autorisent de grands espoirs. Et l'établissement de relations diplomatiques normales avec un pays de 600 millions d'habitants contribuerait à affermir nos positions sur les écrans chinois. Félicitons-nous, à ce propos, que M. Parent ait annoncé, lors de son séjour à Pékin, que la Chine serait pour la première fois officiellement invitée au Festival de Cannes. Sa présence n'y accroîtrait pas seulement le caractère international de la rencontre, elle faciliterait les achats de films français par la Chine.

Les possibilités (cinématographiques et autres) de la nation la plus peuplée du monde sont quasi infinies. Mais toutes ces possibilités ne peuvent devenir instantanément des réalités. Le développement du cinéma (comme d'autres formes de culture ou d'industrie) s'effectue « pas à pas » comme aiment le répéter les gouvernants chinois.

Selon le regretté sinologue René Grousset, il n'y avait en Chine en 1942 « *pas plus de* 18.000 *à* 19.000 *kilomètres de chemins de fer, alors que la France en possédait* 47.000 » pour une population quinze fois inférieure. Le réseau routier était au moins aussi médiocre. La première automobile chinoise a été fabriquée au cours de ce dernier été, dans une usine toute neuve, (que nous avons visitée à Tchang Tchoun). En 1949 90 à 95 % de la population ignorait encore l'usage (et souvent l'existence même) de l'électricité. Or dans un pays, le développement de l'exploitation cinématographique est largement fonction des transports et de l'électricité. Des résultats considérables ont été atteints depuis 1949 dans ces deux domaines et seront acquis dans les années à venir ; durant le second plan quinquennal on doit construire 9.000 kilomètres de chemin de fer, 18.000 kilomètres de routes, et faire passer la production de kilowatts de 2 millions à 4 millions. Le remarquable film de Robert Mennegoz *derrière la grande Muraille* témoigne de l'ardeur avec laquelle sont développés les chemins de fer pendant le premier quinquennat. Il n'en demeure pas moins (nous avons pu le constater pendant nos voyages) que les transports restent encore rares,



Au studio de Pékin, 28 octobre 1956, on tourne un opéra classique avec les costumes de Pékin.

Notre cliché du haut représente une affiche pour la semaine du cinéma français à Pékin. Remarquer l'Arc de Triomphe. Les cinq caractères chinois se lisent ainsi : « France, Pays, Electricité — ombre, semaine », ombres électriques voulant dire Cinéma.

Publicité de la semaine du cinéma français dans la Presse chinoise. De gauche à droite : « Fanfan la Tulipe », « Sans laisser d'adresse » et « Jeux Interdits ».

par G. Sadoul

mal équipés et médiocres (par rapport aux transports français). Et si la production d'électricité a doublé en quelques années, à trois kilomètres de la grande ville d'Hankeou, les paysans utilisent toujours des lampes à huile.

La Chine, où l'industrie se développe très vite, reste et restera encore longtemps un pays à prédominance agricole. Avant 1949 le cinéma s'y était presque exclusivement développé dans les grandes villes (Shanghai et les centres industriels de Mandchourie en premier lieu). Il n'y existait guère plus de 6 ou 700 salles en 1948. Il en existait 876 environ fin 1955. La progression n'est pas énorme. Appelé par d'autres tâches urgentes (construction d'usines, de logements, etc.) le gouvernement populaire n'a pas construit depuis 1950 un très grand nombre de cinémas neufs. A Pékin, il y a dix ans, ville morte et capitale déchue, aujourd'hui métropole en pleine expansion, il n'y avait en 1956 que 22 cinémas, dont sept ou huit salles neuves (simplement, mais très convenablement équipées) pour une population comparable à celle de Paris (3 ou 400 salles).

Mais un énorme effort a été réalisé depuis 1950 pour la diffusion du cinéma dans les campagnes. On ne pouvait bien entendu envisager qu'à titre exceptionnel (du moins au début) l'installation de salles équipées en 35 millimètres et recevant l'électricité d'une distribution encore peu développée. L'effort a porté sur des unités en 16 mm., généralement mobiles fabriquant elles-mêmes leur électricité. Les postes mobiles se déplacent en camion, mais aussi en charette, en traîneau, en brouette, à dos de cheval, d'âne ou d'homme. Le réseau de ces exploitations était pratiquement inexistant en 1949. On comptait fin 1955 3.759 postes mobiles de 16 mm. Selon M. Waiman Seto (bien connu en France où après avoir assisté au dernier Festival de Cannes, il conclut d'importants marchés de matériel cinématographique), leur nombre doit prochainement dépasser 7.000 ; ce chiffre comprend les installations à postes fixes en 16 mm. qui revêtent le plus souvent la forme de clubs fondés par les entreprises et les collectivités agricoles (1782 clubs fin 1955).

Si en 1948 la quasi totalité des spectateurs chinois étaient citadins, en 1955 plus de leurs deux tiers (six à sept millions) étaient des paysans. On peut penser, avec M. Coureau, que dans les années à venir, *le public urbain restera fixé autour de 300 millions de spectateurs* » tandis que l'exploitation en 16 mm. prendra un essor grandissant à la campagne.

Le développement futur du cinéma chinois sera différent selon les régions. Quant on parle de cet immense pays il convient de ne pas oublier qu'il est plus peuplé et plus étendu que l'Europe (URSS comprise) et qu'il contient des régions plus différentes par leur population, langue, climat, économie, coutumes etc. que la Finlande et la Sicile, la Hollande et la Grèce, l'Angleterre et la Turquie, le Danemark et le Portugal.

Dans les régions les plus industrialisées de la Chine, le cinéma est encore loin de connaître un développement comparable à celui de la France. Comme en témoignent ces chiffres touchant le Liao Ning. Cette province, qui a Moukden (Shen Yan) pour capitale, est une partie de l'ancienne Mandchourie. Elle possède une industrie hautement développée et une agriculture très évoluée. Elle est un peu la Rhur ou l'Alsace-Lorraine de la Chine. Elle compte 18 millions d'habitants. Avec une population représentant 3 % de la Chine, la province avait en 1955 accueilli dans ses salles plus de 10 % des spectateurs. La fréquentation y a approché sept billets par habitant en 1956 (chiffre comparable aux chiffres français de 1950), alors que la moyenne nationale chinoise était à peine supérieure à deux billets par an.

Il existait dans le Liao Ning, en 1956, 89 cinémas publics de 35 mm (dont 14 dans la capitale), 170 clubs d'usine en 35 mm., 220 clubs (ouvriers ou paysans) en 16 mm. et enfin 204 unités mobiles (exclusivement paysannes) en 16 mm. La fréquentation était en pleine ascension, puisque pour les 9 premiers mois de 1956, 90 millions avaient été vendus, contre 80 millions pour la même période de 1955...

Il faut noter que le développement se poursuit aussi rapidement dans les provinces moins industrialisées. Dans le Kouan Toung (capitale Canton, province tropicale et surpeuplée) le nombre des spectateurs est passé de 70 millions en 1955 à 88 en 1956. Il existait alors dans la province 87 salles en 35 mm. (huit seulement construites depuis 1949), 40 clubs, et 203 équipes mobiles... 60 % des spectateurs annuels étaient des paysans. Les billets doivent leur être vendus à des taux fort bas, puisque selon M. Coureau, le prix d'un billet en Chine, pour les salles en 35 mm., atteint le minimum de 5 cents (7 francs).

Ces chiffres et ces données permettent de penser que le développement *quantitatif* de l'exploitation chinoise peut dans un avenir prochain dépasser tous les autres pays (Etats-Unis compris), mais proportionnellement à la population, le niveau *qualitatif* restera longtemps encore inférieur à celui de la France, par exemple. Comment pourrait-il en être autrement dans un pays à la très ancienne culture, mais victime pendant un siècle de nombreuses guerres, cataclysmes, pillages et conquêtes coloniales.

Quel est d'autre part le développement de la production chinoise ? Les films asiatiques sont très mal connus en France, où l'on sous-estime couramment leur nombre et leur qualité. Pour ma part je croyais, avant d'avoir visité la Chine, que le pays avait avant 1945 produit peu de films et seulement des fabrications commerciales sans intérêt artistique. Je me trompais lourdement, comme me l'ont appris de longs entretiens avec les réalisateurs chinois ainsi que les projections de films anciens, organisées par la *Cinémathèque Chinoise* (en formation).

Le cinéma chinois a pris son essor qu'en 1924, à Shanghai, qui resta longtemps le seul centre de production. Durant 25 ans (1924-1948), on mit en scène sans le secours d'aucun acteur ou personnel occidental 1.200 à 1.500 grands films, soit une production moyenne de 50 films par an (contre 75 ou 80 en France durant la même période).

On m'a affirmé qu'après 1924 les œuvres de valeur ne furent pas des exceptions, mais je n'ai pu voir aucun film muet, les quelques œuvres conservées étant en très mauvais état et improjetables sans un contre-typage préalable. Mais j'ai pu voir en assez grand nombre des films réalisés soit en 1932-1937 (avant l'agression japonaise), soit en 1945-49 (avant le gouvernement populaire), et j'ai trouvé parmi eux des œuvres de haute qualité. Beaucoup d'entre elles, par leur style comme par leur contenu, se rapprochent beaucoup des films français de 1934-1939 ou des films néo-réalistes italiens de l'après-guerre. Il s'agit d'une coïncidence, car on ne peut (sauf pour *Sous les toits de Paris*), parler d'une influence directe de nos films, et le cinéma italien restait, lui aussi, inconnu des cinéastes chinois jusqu'à une période très récente.

Mais il y avait entre la Chine et nos pays une préoccupation commune : chercher à donner dans les films une place toujours croissante aux travailleurs, aux gens du epuple, et à leurs aspirations, ceci malgré les rigueurs de la censure. Parmi les réalisateurs importants de cette période, il faut citer en tout premier lieu, Tsai Tsou Seng, délégué de son pays au dernier Festival de Cannes, dont j'ai vu trois œuvres remarquables : *Les chevreaux perdus* (1935), *Wang Lao Wou* (1937), et sur-

tout *Le Fleuve coule vers l'Est* (1947). Ce dernier film, en deux parties, aussi appelé *Les Larmes du Yanh Tsé* eut durant l'après-guerre un succès énorme et mérité dans tout le Sud-Est asiatique. Il faut souhaiter qu'une rétrospective du cinéma chinois, (que compte organiser la Cinémathèque Française au printemps prochain), permette bientôt aux cinéastes et aux critiques de connaître une production qui égale souvent la production japonaise et surpasse la production indienne par la qualité de ses réussites entre 1930 et 1957.

En 1949-1950, le cinéma chinois connut une période brillante, avec plusieurs films de haute classe (*Filles de Chine, La Fille aux Cheveux Blancs, La Montre, Héros et Héroïnes, Groupons-nous et demain, Ma Vie entière, Le Soldat d'Acier*, etc.).

Durant la période suivante (1951-1954) une « politique de qualité » mal comprise fit tomber la production moyenne au-dessous de 10 films par an, sans que les efforts sincères et réels des scénaristes et des réalisateurs parviennent à donner plus de cinq ou six œuvres de valeur (notamment *La Porte N° 6, Liang Chang Po, Trouble*). Une centralisation excessive démontra d'autre part les inconvénients pour la création artistique. Ces défauts ont été depuis 1954 corrigés par une réorganisation profonde du cinéma chinois.

Il n'existe plus depuis 1950 de production privée, mais les studios d'État ont été largement décentralisés. Les principaux centres de production étaient en 1956, (où nous les avons visités), situés à Tchang Tchoun, Pékin et Shanghai.

Tchang Tchoun, ancienne capitale du Mandchoukouo (colonie japonaise entre 1931 et 1945), possède un beau studio de six plateaux (300 et 400 m2), construit en 1939-1940 ; (mais rééquipé depuis 1949), et un auditorium de doublage. 52 films y ont été mis en scène entre 1949 et 1956. La production de l'année dernière y a atteint 14 grands films. D'autre part 302 films y ont été doublés en Chinois (ou dans des langues de minorités telles que le Mongol et le Thibétain). On y tire en moyenne 50 à 60 copies d'un film pour son exploitation, dans un laboratoire qui tire 5 millions de mètres de pellicule par an.

Les studios, auditoriums, laboratoires emploient 1.500 ouvriers, techniciens, acteurs (170), musiciens (150), réalisateurs (14), etc. Le prix de revient d'un grand film est compris entre 130.000 et 270.000 Yupens (un yuen = 150 frs).

Les salaires mensuels se répartissent en 18 catégories. La plus élevée (une ou deux personnes) atteint 338 Yuens, la deuxième 280 Yuens, la plus basse (apprentis ou stagiaires) 34 Yuens, la moyenne s'établissant autour de 60 à 65 Yuens. Voici des données touchant d'autres entreprises : salaire d'un métallurgiste — aciéries ou autos — moyenne 56 à 62 yuens, maximum 300 yuens, minimum 39 yuens ; revenu moyen d'un paysan dans une collectivité agricole prospère au-dessous de 40 yuens ; ouvrière textile, 54 à 62 yuens. Pour apprécier ces chiffres, il convient de se rapporter au niveau de vie des travailleurs chinois avant 1949 (inférieurs à 10 yuens par mois dans de nombreuses industries), et ne pas oublier que le pouvoir d'achat du Yuen dépasse en fait son équivalent en francs français. Un logement dans une cité ouvrière se paye 40 cents (1 yuen = 100 cents) par mois, la dépense mensuelle d'un ouvrier pour sa nourriture, à la cantine, est estimée entre 9 et 13 yuens par mois ». *Un très bon repas dans un restaurant de luxe coûte de 2 à 3 yuens* » (rapport Coureau).

A Pékin, il existe trois centres de productions. Le plus récent *le studio du 1er août*, construit en 1953 appartient à l'armée, et emploie 473 personnes. Il se spécialisa d'abord dans les documentaires et actualités (primitivement en 16 mm. seulement), et a produit une centaine de courts métrages en quatre ans (1953-1956). Un petit plateau a été aménagé où ont été réalisés, en 1955-56, deux longs métrages mis en scène. *Le studio central documentaire* a notamment pour charge l'édition d'un hebdomadaire d'actualités, tiré à 105 exemplaires. Il a produit d'autre part depuis 1940, 120 courts métrages (industriels, agricoles, culturels, d'enseignement, etc.), ainsi qu'une dizaine de longs métrages documentaires.

Le *studio de Pékin*, installé dans la même enceinte que *le studio central documentaire* ne possède que deux petits plateaux et la production (nulle certaines années) n'a jamais dépassé six films par an. Mais une vaste cité du cinéma doit être construite dans la banlieue de la capitale. Deux plateaux seront aménagés pour 1960, 9 seront construits au total. Depuis 1955 des laboratoires couleurs fonctionnent à Pékin et de façon très satisfaisante à en juger par les dernières productions du studio (*Le sacrifice du nouvel an* d'après le romancier Lu Shin).

Les studios de Shanghai occupent 1.800 personnes, parmi lesquelles 34 réalisateurs, 231 acteurs et actrices (dont 125 payés au mois), 15 scénaristes, 15 opérateurs, 15 opérateurs du son, 14 décorateurs, 11 monteurs, etc. Le salaire le plus élevé atteint 350 Yuens par mois. Les salaires du personnel technique sont compris entre 36 yuens (stagiaires) et 197, des ouvriers entre 42 et 109, du personnel de direction entre 42 et 314. A ces salaires il convient d'ajouter bien entendu la sécurité sociale, prise en charge par l'État et les retraites automatiquement acquises par les vieux travailleurs (20 % du salaire après 30 ans de travail).

Le principal studio de Shanghai se trouve à Zakawei (célèbre d'autre part pour son collège de jésuites). Il possède quatre plateaux, trois autres plateaux se trouvant situés ailleurs dans Shanghai, ainsi qu'un atelier pour les poupées et les dessins animés. 55 longs métrages ont été mis en scène à Shanghai entre 1949 et 1956. L'an dernier on devait y réaliser au total 17 grands films (dont 3 en couleurs — tirés par un laboratoire spécialisé de Shanghai), un documentaire de long métrage, 8 films d'animation. 30 films y avaient été doublés dans les auditoriums et 6 millions de mètres de copie tirés dans les laboratoires. Les studios possèdaient 12 caméras de 35 mm. (dont 3 françaises et 2 de fabrication chinoise), 6 prises de son optique et 6 prises de son magnétique (ces derniers appareils tous de fabrication chinoise d'après un modèle soviétique).

Les équipements et studios de Shanghai doivent être prochainement développés comme ceux de Pékin et Tchang Tchoun. En 1957-1958 des nouveaux studios doivent s'ouvrir à Canton, puis à Si-An (Turkestan Chinois). Sont à l'étude pour une réalisation aux environs de 1960 la construction de studios à Lhassa (Thibet) à Kouen-Min (Yunnan) dans la capitale de la Mongolie intérieure et dans les environs de Tchoung King (Sseutchouan). La mise en train d'une fabrication de pellicules cinématographiques (positives noir et blanc) est prévue pour 1960. La production des projecteurs de 16 mm. couvre depuis 1952 tous les besoins de la Chine. On y développe la production des projecteurs de 35 mm. Mais la fabrication des caméras n'est pas pour le moment envisagée sur une échelle industrielle.

Les studios (présents ou futurs) ont été largement décentralisés et possèdent maintenant une autonomie artistique totale pour le choix des scénarios et leur réalisation, sous la responsabilité de la direction d'un conseil artistique et (financièrement) d'un organisme d'administration. Les films étaient depuis 1949 vendus aux organismes de distribution avec une plus-value fixe de 10 % sur le prix des revient. Il est actuellement question d'intéresser les studios aux bénéfices éventuels de leur production.

En ce qui concerne la création artistique (et pas seulement au cinéma) le mot d'ordre actuel de la Chine est « *que s'épanouissent toutes les sortes de fleurs, que de multiples écoles de pensées révalisent* ». Il s'est traduit dans les studios par une diversification des genres, des sujets et des styles beaucoup plus grands que durant la période 1951-1954. D'autre part la production s'est intensifiée (6 grands films de mise en scène édités en 1952, 10 en 1953, 16 en 1954, 21 en 1955, 31 en 1956). Opéras en couleurs, adaptation de romans ou d'œuvres théâtrales, scénarios originaux, films pour enfants, films d'action, films policiers, comédies, films romanesques, ont été réalisés en 1956. Beaucoup témoignent d'un effort de renouvellement et de variété.

Mais la place me manque, après tant de statistiques et de détails techniques pour analyser ici les réussites artistiques de ces dernières années, et le cours nouveau dans lequel s'est engagé le cinéma chinois. Il me reste à souhaiter que nos techniciens puissent bientôt apprécier de leurs propres yeux les progrès récents du cinéma chinois, soit au Festival de Cannes, soit à la rétrospective de la Cinémathèque, soit enfin sur les écrans publics. Car il serait paradoxal que nos films aient en Chine des spectateurs par millions, et qu'en France quelques milliers de personnes seulement puissent voir la production de Pékin ou Shanghai. Un échange (culturel ou commercial) suppose toujours une réciprocité.

Programme de la Cinémathèque Française

SEANCE DE PROJECTION :
Musée Pédagogique, 29, rue d'Ulm - PARIS

VENDREDI 15 FEVRIER
18,30 : MATCHENKA, de Yutkevitch - U.R.S.S.
20,30 : LE GRAND CITOYEN, de Ermler - U.R.S.S. (1939).
22,30 : LE GRAND CITOYEN, de Ermler - U.R.S.S. (1939) - 2e partie.

DIMANCHE 17 FEVRIER
18,30 : MARIE, LEGENDE HONGROISE, de Paul Fejos, Hongrie (1932).
20,30 : HANNELES HIMMELFAHRT, de Thea von Harbou, Allemagne (1934).
22,30 : JEUNE AMOUR, de Josef Rovensky, Tchécoslovaquie (1933).

LUNDI 18 FEVRIER
18,30 : L'HABIT NE FAIT PAS LE MOINE, de Helmut Kautner, Allemagne (1940).
20,30 : AU REVOIR FRANCISKA, de H. Kautner, Allemagne (1941).
22,30 : WIR MACHEN MUSIK, de Helmut Kautner, Allemagne (1942).

MARDI 19 FEVRIER
18,30 : ANUSCHKA, de Helmut Kautner, Allemagne (1942).
20,30 : LUMIERE DANS LA NUIT, de H. Kautner, Allemagne (1943).
22,30 : LA PALOMA, de Helmut Kautner, Allemagne (1944).

JEUDI 21 FEVRIER
18,30 : IN JENEN TAGEN, de Helmut Kautner, Allemagne (1947).
20,30 : LE DERNIER PONT, de Helmut Kautner, Allemagne (1954).
22,30 : LOUIS DE BAVIERE, de Helmut Kautner, Allemagne (1955).

VENDREDI 22 FEVRIER
18,30 : LE CADAVRE VIVANT, de Fedor Ozep, Allemagne (1928).
20,30 : LA RUE, de Karl Grune, Allemagne (1923)
22,30 : A QUI LA FAUTE, de Paul Czinner, Allemagne (1924).

SAMEDI 23 FEVRIER
18,30 : MISTER WEST AU PAYS DES BOLCHEVIKS, de Kuleshof, U.R.S.S. (1924).
20,30 : LA GREVE, de Eisenstein, U.R.S.S. (1924).
22,30 : LA TERRE A SOIF, de J. Raizman, U.R.S.S. (1931).

DIMANCHE 24 FEVRIER
18,30 : LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE, de Jean Renoir, U.S.A. (1946).
20,30 : DODSWORTH, de William Wyler, U.R.S.S. (1956).
22,30 : LA MORT D'UN COMMIS VOYAGEUR, de Laslo Benedek, U.S.A. (1951).

LUNDI 25 FEVRIER
18,30 : LA KERMESSE HEROIQUE, de Jacques Feyder, France (1935).
21,00 : LES ENFANTS DU PARADIS, de Marcel Carné, France (1945).

MARDI 26 FEVRIER
18,30 : LE NOUVEAU GULLIVER, de A. Putschko, U.R.S.S. (1935).
20,30 : FANTASIA, de Walt Disney, U.S.A. (1941).
22,30 : LA BERGERE ET LE RAMONEUR, de Paul Grimault, France (1951).

JEUDI 28 FEVRIER
18,30 : LES BRISANTS, de Joris Ivens, Hollande (1930).
20,30 : ALARM, de Joris Ivens, Canada.
LA COURSE DE LA PAIX, de Joris Ivens (1952).
22,30 : LES PREMIERES ANNEES, de Joris Ivens (1949).
Pologne - Bulgarie - Tchécoslovaquie.

VENDREDI 1er MARS
18,30 : LE PONT D'ACIER, de Joris Ivens, Hollande (1928).
PILOTIS, de Joris Ivens, Hollande (1928).
PLUIE, de Joris Ivens, Hollande (1929).
ETUDE DE MOUVEMENT, de Joris Ivens, Hollande (1928).
PHILIPPS RADIO, de Joris Ivens, Hollande (1930).
(ou 5 films de Joris Ivens de 1928 à 1930).
20,30 : ZUIDERSEE, de Joris Ivens (Hollande), (1932).
22,30 : 4 films de Joris Ivens de 1931 à 1939.
CREOSOTE, France (1931).
KOMSOMOL, extraits, U.R.S.S. (1931).
NOUVELLE TERRE, Hollande (1934).
POWER AND THE LAND, U.S.A. (1939).

DIMANCHE 3 MARS
18,30 : BORINAGE, de Joris Ivens et H. Storck, Belgique (1932).
TERRE D'ESPAGNE, de Joris Ivens, Espagne (1937).
20,30 : 400.000.000 (La Chine, de Joris Ivens, Chine, U.S.A. (1939).
INDONESIA CALLING, de Joris Ivens, Australie (1946).
22,30 : OUR RUSSIAN FRONT, de Joris Ivens, U.S.A. (1941).

LUNDI 4 MARS
18,30 : LA PAIX VAINCRA, de Joris Ivens, Pologne 1950.
20.30 : LA SORCELLERIE A TRAVERS LES
20.30 : L'AMITIE VAINCRA, de Joris Ivens, Allemagne 1951.
22.30 : LE CHANT DES FLEUVES, de Joris Ivens, Autriche 1955.

MARDI 5 MARS
18.30 : Films de Eggeling, Richter, Fernand Léger, Man Ray, Alain Resnais, Alexeieff, Dimitri Kirsanoff, Mac Laren.
20.30 : T.S.F. de Walter Ruttmann, Allemagne 1929.
KINO HAVDA, de Diga Vertoff, U.R.S.S. 1925.
22.30 : Films de Yves Cousteau, Marey, Noguez et Bull, de Jean Painlevé, de Fischinger, de Len Lye, de Lotte Reiniger, de Enrico Gras.

JEUDI 7 MARS
18..30 : Films de Georges Franju, de 1934 à 1952 :
France :
LE METRO, 1934.
LE SANG DES BETES.
EN PASSANT PAR LA LORRAINE.
L'HOTEL DES INVALIDES.
20.30 : 3 films de G. Franju, de 1953 à 1954 :
LE GRAND MELIES, 1953.
MADAME CURIE, 1953.
POUSSIERES 1954.
22.30 : 3 films de Georges Franju, 1954-1956 :
A PROPOS D'UNE RIVIERE, 1954.
MON CHIEN, 1955.
LE THEATRE NATIONAL POPULAIRE, 1956.

VENDREDI 8 MARS
18.30 : UN OBUS SUR PARIS, de Henri Fescourt, Paris 1913.
LA JEUNESSE DE ROCAMBOLE, de Denola, France 1912.
20.30 : QUE MAUDITE SOIT LA GUERRE, de Machin, Belgique 1913.
L'X MYSTERIEUX, de Benjamin Christensen, Danemark 1913.
22.30 : LE SOUS-MARIN PIRATE, de Mack Sennett, U.S.A. 1915.
TROP DE TROUBLE, de Charlie Chaplin, U.S.A. 1914-1918.

SAMEDI 9 MARS
18.30 : A L'AURORE DE LA REVOLUTION RUSSE, de Boleslavsky, Russie 1917.
20.30 : L'ETERNELLE TENTATRICE, de Maurice Tourneur, U.S.A. 1918.
22.30 : LA FETE ESPAGNOLE, Extraits de Germaine Dulac, France 1919.
LA SOURIANTE MADAME BEUDET, de Germaine Dulac, France 1922.
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN Germaine Dulac, France 1927.
LES 24 HEURES DU MANS, de Germaine Dulac, France 1934.

DIMANCHE 10 MARS
18.30 : SECRETS, de Franck Borzage, U.S.A., 1924.
20,30 : LA CHAIR ET LE DIABLE, de Clarence Brown, U.S.A. 1927.
22,30 : VOLCANO, de William K. Howard, U.S.A. 1926.

LUNDI 11 MARS
18.30 : OSSESSIONE, de Visconti, Italie 1942.
21. : LA TERRE TREMBLE, de Visconti, Italie 1948.

MARDI 12 MARS
18.30 : BELLISSIMA, de Visconti, Italie 1951.
21. : SENZO, de Visconti, Italie 1955.

JEUDI 14 MARS
18.30 : LES TROIS LUMIERES, de Fritz Lang, Allemagne 1921.
AGES, de Benjamin Christens, Suède 1922.
22.30 : THE MOTHER AND THE LAW, de D.W. Griffith, U.S.A. 1914-1919.

POUR VOS DÉCORS DE FILM - PAPIERS PEINTS

DUCHESNE

5, Boulevard Filles du Calvaire — TUR. 64-20

LE COIFFEUR DU TOUT CINÉMA

ANTOINE SALVADOR

Haute coiffure — Créations — Institut de beauté

67, rue Pierre-Charron - Téléphone ELY. 11-51

L'ART DU COSTUME

La qualité des réalisations de nos créateurs de costumes est indiscutable. Toute leur histoire ne peut se définir qu'à travers l'histoire même du film. Ce sont eux qui établissent les premiers contacts du sujet avec le spectateur. En habillant les caractères, ils signent cette carte d'identité directement lisible qu'est le costume et par le choix de types nationaux et sociaux, ils conduisent d'emblée la compréhension du public à pénétrer complètement l'œuvre qui leur est offerte.

Charlie Chaplin caricaturait son époque par la tenue de rigueur : le melon, la jaquette, la badine et les souliers ; chaque pièce de cette silhouette devenue historique avait été conçue avec le caractère même de son comique.

Nous empruntons à l'ouvrage d'Annenkov « En habillant les vedettes » ces quelques lignes où l'auteur nous conte son métier parmi des centaines d'anecdotes spirituelles. « Au cinéma, où les moindres faits sont parlants, la forme d'un meuble, la façon dont on ferme une porte, la lumière d'une fenêtre, le détail du costume, il est donc impossible de tenir pour négligeables les rapports entre la physionomie et la vie morale des personnages. Trois objets extérieurs employés par l'homme sont en relation directe avec son tempérament et éclairent le spectateur sur sa physionomie morale, plus rapidement que ses paroles et ses actes. Ainsi ces éléments importants de l'atmosphère que sont l'architecture, l'ameublement et le vêtement nous amènent sans verbiage, presque à première vue, à la connaissance d'un personnage intérieur par son extérieur ».

Mayo qui vient de réaliser les costumes de Gervaise et qui adore ce métier de recherche et de reconstruction déclare : « Il faut aussi concevoir et exécuter le vêtement fripé, attribuer dix ans d'usure, de gestes déformants. Un acteur exactement vêtu jouera plus juste et plus facilement. »

Est-il nécessaire de redire maintenant que le costume est un élément non accessoire, mais essentiel de la création cinématographique.

PAULETTE COQUATRIX
9, rue du Boccador
PARIS - ELY 50-60

préfère réaliser le moderne ; a déjà exécuté pour :
« Le Rouge et le Noir »
« Grandes Manœuvres »
« French-Cancan » (maquette)
« Vicomte de Bragelone »
« L'amant de Lady Chatterley »
« Napoléon »
« Frou-Frou »
« Salaire du Péché »
« Arsène Lupin »
« Porte des Lilas »,
les différentes créations de costumes des nombreux personnages de ces films.

MARIE GROMTSEFF
2, rue Antoine-Roucher
PARIS (16e) - AUT 86-26

« La Ronde »
« Lola Montès »
« Caroline Chérie »
« Monsieur Vincent »
« Elena et les Hommes »
« La Reine Margot »
« Trapèze » - « Till l'Espiègle »
« En effeuillant la Marguerite ».

Madame KARINSKA, costumière, a réalisé les différentes créations de costumes de « Eléna et les Hommes », « Anastasia », « Lucrèce Borgia » (maquettiste : M. Escoffier), « Grandes Manœuvres », « La Belle Otero », « La Fille Elisa », etc., etc.

ROSINE DELAMARE
Maquettiste
Grande dame espagnole
et ses suivantes
dans « Till l'Espiègle »

GLADYS DE SEGONZAC
réalise actuellement
« La Garçonne »
Epoque 1925
Autres créations :
« Les Hommes en blanc »
« La loi des rues ».

ROYALTA
9, rue Caumartin - Paris-9e
Costumes d'opérettes,
music-hall,
« French-Cancan ».

LEBRUN
5, rue d'Amboise - PARIS
Spécialiste
de créations masculines.

DELPHINE PELLERIN
Médaille de l'Enseignement Technique
Présidente du Syndicat de la Couture
5, rue Henri-Duchêne - Paris
Réalise tous les modèles à caractère multiple.
Uniformes de pensionnat, prison, séminaire, blouses d'hôpitaux, de travail ou de groupes folkloriques.

EPOQUE 1900
Une création de NICOLE MARETTE
Brillante élève des Arts Décoratifs ; a réalisé pour vous l'illustration de cette page. L'intérêt que nous portons aux jeunes artistes dont le talent est sûr lui accorde ici une place parmi les créateurs de costumes.
NICOLE MARETTE : 26, rue Bois-le-Vent, Paris-16e.
AUT 95-24

Nous présentons ici les chefs et créateurs de costumes, des films réalisés en 1956 en nous excusant, faute de place, de ne pouvoir en donner la liste complète:

« Celui qui doit mourir » : **Christiane Coste.** « A la Jamaïque », « Les Truands »: chef-costumier, **Pierre Noury.** « Mitsou » : **Lucie Schang et Mireille Leydet.** « Club de Femmes » : **Gladys de Segonzac.** « Ariane » : **Léon Zay et Caroline Lautner.** « Dimanche nous volerons » : **Jacqueline Guilbert.** « La Mariée est trop belle » : **Madeleine Charlot.** « Les Sorcières de Salem » : **Ferdinand Junker.** « O.S.S. 117 n'était pas mort » : **Paulette Coquatrix.** « Le long des trottoirs », « Paris-Palace-Hôtel » : **Janine Autre.** « Crime et Châtiment » : **Marc Dolnitz** « Michel Strogoff » : **Jean Zay et Jean Murillon.** « Notre-Dame de Paris » **Jean Zay et Pierre Noury.** « Elisa » : chef **Jean Boulet** ; créatrice, **Elisabeth Simon.** « Pitié pour les vamps »: chef, **Madame Garetier** ; créateur, **Christian Chastel.** « Till l'Espiègle » : chef **Georgette Fillion** ; créatrice, **Rosine Delamare.** « Le Couturier de ces Dames » : **Marcel Escoffier.** « La Loi des Rues » : **Gladys de Segonzac.** « Le Salaire du Péché » : chef, **S. Berton.** « Les aventures d'Arsène Lupin » : **Jacques Cottin et Anne-Marie Marchand.**

Devant l'abondance des matières qui nous sont parvenues pour la réalisation de ces pages, nous donnerons dans un de nos plus prochains numéros une suite à ce reportage.

ANDRE PONTET
costumier
Conseiller Technique
Equipement militaire
24, rue Cadet - Paris-9e.

DOCUMENTATION RECUEILLIE PAR MAURICE URBAIN.

LE MONTAGE

Le montage d'attractions

SUITE ET FIN

SUR le plan cinématographique, l'objection majeure est qu'une telle opération n'est valable que pour autant qu'elle utilise des éléments vivants (au sens dramatique du mot) dont elle tire sa puissance émotionnelle en même temps qu'une signification symbolique concrète. Elle perd sa validité lorsqu'elle agit avec des symboles *arbitrairement choisis*, déterminés d'avance et *appliqués* sur le réel au lieu d'être *impliqués* par lui. Eisenstein devait plusieurs fois tomber dans ce travers en systématisant à l'excès sa découverte, s'en servant parfois pour plaquer du « non vivant » sur le vivant, aboutissant alors à une sorte de langage idéographique abstrait qui force les éléments choisis à s'inscrire tant bien que mal dans un cadre qui n'est pas à leur mesure.

Dans son premier film *La Grève*, qui retrace l'épisode d'une grève dans une usine métallurgique (et la répression de celle-ci par les soldats du tzar) il oppose, à des plans d'ouvriers poursuivis et mitraillés, des plans montrant un bœuf égorgé dans un abattoir. L'effet est saisissant. Tout évident qu'il soit, le symbole n'apparaît que du fait de ce rapprochement. Mais, si l'idée est signifiée, la vérité dramatique est faussée, l'authenticité trahie.

En effet, toute l'action se passe dans l'usine et dans les rues. Nullement dans les abattoirs qui se trouvent arbitrairement et illogiquement insérés dans un événement qui leur est étranger. C'est donc uniquement l'artifice du metteur en scène qui se manifeste et qui s'impose à seule fin de provoquer une idée — son idée — à la faveur du drame.

Tenu par l' « idée » et par l'idée seule, Eisenstein devait souvent agir de la sorte, négligeant sinon l'authenticité des faits, du moins l'authenticité de leur représentation. *Potemkine* échappe heureusement à ce travers, où alors le transcende, ainsi d'ailleurs que ses chefs d'œuvre les moins contestables.

En 1924, la nouveauté de ce montage a pu surprendre. Le spectateur subjugué, emporté par l'intensité du mouvement, oubliait la raison dramatique pour ne retenir que la raison dialectique. Il n'en est plus ainsi aujourd'hui où, plus habitué au langage visuel, il saisit immédiatement l'illogisme d'une telle juxtaposition. Dans ce sens le rationalisme d'Eisenstein, rationnel sur le plan idées, se fondait sur de l'irrationnel ou, ce qui est pis, y aboutissait.

D'autres exemples soulignerons les défauts du procédé.

Dans *Octobre*, lors du deuxième congrès des Soviets, pendant l'attaque du Palais d'Hiver, les discours de mauvaise conscience des Mencheviks sont entrecoupés de plans montrant des mains jouant de la harpe.

L'idée, d'ailleurs purement littéraire, est de donner aux propos des Mencheviks le ton et l'allure d'un pleurnichement lyrique, d'une chanson faite pour endormir les auditeurs. Mais si l'idée, quoique assez maniérée, est valable, on peut se demander : que viennent faire ces harpes et ces harpistes dans la réalité objective et concrète de la réunion ? Encore l'artifice du metteur en scène qui transgresse le réel pour n'en plus faire qu'une figure de rhétorique vidée de son contenu vivant.

Dans le même film, au moment où Kornilov s'apprête à marcher sur Petrograd à la tête de l'armée blanche, une image montre le général dressé sur son cheval dans une attitude avantageuse et autoritaire, quasi napoléonienne. L'impression est renforcée par l'effet de la prise de vues, faite en contre-plongée. Mais cela ne suffit point. Eisenstein juxtapose une image faisant voir, sous le même angle, un statue équestre qui ajoute à la dérision de l'attitude et l'affirme. Soit. Mais que vient faire cette statue dans la continuité logique de l'action et surtout dans les plaines de la Russie septentrionale ?

Ailleurs, on voit Kerensky dans l'un des grands salons du Palais d'Hiver. Il répète un discours, va et vient, gesticule et se contemple ici et là. L'un des plans montrant le minuscule petit homme perdu dans l'immensité de la salle ajoute à l'impression de solitude, d'abandon qui règne autour de lui. Mais sur l'une des cheminées du salon il y a une statue, un buste de Napoléon. Et, bien sûr, Eisenstein ne manque pas d'opposer, de juxtaposer divers plans présentant ce Napoléon sous toutes ses faces, sous tous ses aspects, avec des plans de Kerensky posant avantageusement devant les miroirs. Ici toutefois le rapport est plus subtil parce que cette statue fait partie du décor. Elle est incluse dans l'espace dramatique, intéressée — si l'on peut dire — à l'action, d'autant que Kerensky à plusieurs reprises passe devant elle et la regarde. Mais soudain, voici que les portes s'ouvrent à grand fracas. Le Palais d'Hiver est pris et les gardes rouges entrent dans les salons. Kerensky n'aura que le temps de s'esquiver. Or, au moment même où les portes, grandes ouvertes, livrent passage aux révolutionnaires, un plan montre : le buste de Napoléon brisé, éparpillé sur le sol. Qui l'a fait tomber ? Personne, si ce n'est Eisenstein lui-même. Il était simple pourtant d'introduire ce symbole dans la réalité concrète : passant devant la cheminée en gesticulant, Kerensky pouvait accidentellement faire choir le buste : le buste tombe — les portes s'ouvrent — le Napoléon gît, brisé, sur le sol. Si simple qu'Eisenstein, hypnotisé par l'idée seule, n'y a pas songé ou ne s'en est pas soucié.

Un peu avant cette scène on a vu Kerensky entouré de ses ministres, entrer au Palais d'Hiver. Tandis qu'il gravit les marches du grand escalier qui accède aux appartements impériaux et au fur et à mesure qu'il s'élève on a une suite de plans intercalés de sous-titres indiquant successivement : Ministre de la Guerre — Ministre de la Marine et de l'Air — Ministre des Affaires Etrangères — Ministre de l'Intérieur — Généralissime — Dictateur — soulignant, non sans ironie, qu'il s'est attribué la majorité des portefeuilles. Mais le grand escalier n'a cependant qu'une trentaine de marches. Il n'accède qu'au premier étage. On voit donc — et sous des angles différents — Kerensky gravir à plusieurs reprises *les mêmes marches*. L'idée est de signifier le nonsens de son action, sa vanité, son absurdité : il marche mais il n'avance pas. Cependant la réalité est faussée. On objectera que c'est ici sans importance car, en fait, rien ne ressemble autant à une marche qu'une autre marche et le constant changement d'angles fait disparaître les points de repère les plus évidents. Toutefois, dans la même séquence, lorsque Kerensky enfin, est arrivé au premier palier, une prise de vue en contre plongée le montre de telle façon qu'au-dessus de lui l'une des statues du chapiteau qui tend une couronne imitant les feuilles de chêne semble ceindre son front et laurer le dictateur à son apogée. L'ironie alors est d'autant plus sensible que l'image ne choque point ; et elle ne choque point parce qu'Eisenstein s'est servi pour ce faire d'une réalité concrète, de l'une des statues qui font *réellement* partie du décor, d'un objet qui se trouve dans l'espace authentique du drame. Il *se sert* de la réalité. Il *l'interprète*, mais il ne la *trahit pas*, il ne la *fausse* pas. Il n'introduit pas — si l'on peut ainsi dire — un corps étranger dans la réalité objective des faits, alors que dans les exemples précédents le conflit entre les images était toujours amené *au détriment* du réel. Il ne prenait son sens qu'en détruisant de quelque manière la crédibilité de celui-ci au lieu de l'affirmer en le magnifiant, en l'augmentant de toute la signification particulière dont il devait — ou dont il aurait dû — l'enrichir.

On peut rapprocher ce dernier exemple, cette fois valable, de la dernière partie de *La Mère* où Poudovkine, appliquant dans une certaine mesure les idées d'Eisenstein, a su éviter les écueils de cette sorte et faire de l'Eisenstein mieux qu'Eisenstein lui-même (tout au

moins dans cette seule séquence...) : Le flot sans cesse grandissant des grévistes et des manifestants, après avoir délivré les prisonniers, poursuit son chemin, brisant toutes les entraves. Et Poudovkine entrecoupe ces plans d'une série d'images montrant la Néva charriant des glaçons qui se brisent comme si elle venait, triomphante, de faire éclater son corset de glace. Mais nous sommes à St-Petersbourg et la Néva fait partie du décor. Mieux : les manifestants longent le fleuve sur le Mail et traversent le pont de fer qui l'enjambe. L'événement et le terme de comparaison sont dans le même espace, composent la même réalité objective tout en rejaillissant symboliquement l'un sur l'autre. Ainsi que ce pont de fer sur lequel apparaîtront les cosaques qui viendront charger et sabrer les manifestants, pont de fer dont la rigidité anguleuse est synonyme de la force aveugle, implacable et militaire des cavaliers armés.

Ces critiques, jusqu'ici négatives, ne sont pas pour amoindrir celui qui fut l'un des plus authentiques génies du cinéma mondial. Bien au contraire. Elles n'ont pour objet que de faire ressortir davantage l'intérêt et l'originalité de ses idées, la puissance parfois foudroyante de leurs applications lorsqu'il ne tombait par excès dans les erreurs que nous avons signalées. Erreurs qui sont dues sinon au principe du « montage d'attractions », du moins à sa conception primitive, laquelle, venue du théâtre et de ses conventions, et poursuivant un but purement intellectuel n'a pas su — ou ne pouvait pas telle quelle — se soumettre aux nécessités objectives du contenu. Car il est bien vrai qu'une image signifie ou peut — ou doit — signifier au-delà de ce qu'elle montre. Encore faut-il qu'elle montre quelque chose et qu'elle satisfasse *d'abord* aux nécessités de la représentation, c'est-à-dire aux nécessités du contenu, à la logique du récit.

par Jean Mitry

L'un des enseignements que l'on peut tirer de ces erreurs, c'est que le « comme » est impossible au cinéma à moins que le terme de comparaison ne soit choisi dans la réalité même et ne fasse partie de l'espace dans lequel se trouve le comparé, s'il n'est pas, de quelque autre manière, intéressé au drame proprement dit.

L'image de la statue à côté du général Kornilov, c'est un peu comme si Eisenstein nous disait : « Arrogant, ambitieux, infatué de sa personne, Kornilov était dressé sur son cheval *comme* Napoléon lui-même et se prenait déjà pour un empereur ». Mais, dans la phrase littéraire, l'image est purement conceptuelle. Elle est un appel — ou un rappel — à la conscience du lecteur. Elle ne se situe pas sur le même plan que la description. Au cinéma, au contraire, elle est introduite, intercalée dans la continuité objective et concrète, située sur le même plan que l'image du réel, parce qu'elle est image elle-même et, comme telle, objective et concrète « en soi » tout autant que la première. Mais elle est image d'une *autre réalité* située dans un *autre temps* et dans un *autre espace*. Les deux images ne peuvent pas coïncider. Il y a antinomie de l'une à l'autre sur le plan de la réalité objective, bien qu'il y ait identité ou rapports entre elles sur le plan de l'intellect. Et pas du tout parce que l'une est image d'une action actuelle et l'autre d'une statue inactuelle, ce qui n'aurait aucune importance, mais simplement parce que celle-ci n'est pas incorporée dans le cadre de l'action, parce qu'elle lui est étrangère, étrangère au fait concret et, par là, irréductible à celui-ci.

On connaît ce cliché, ce lieu commun cinématographique qui consiste à présenter quelques oies se baguenaudant cahin-caha après avoir montré deux ou trois commères jasant sur le pas de leur porte. Supposons que l'action se passe dans une grande ville : l'image des oies est arbitraire, la comparaison artificielle, parce qu'il n'y a pas d'oies qui se promènent dans les rues (si ce n'est au figuré...) Au contraire, si l'action est située à la campagne, la comparaison devient possible, encore que les oies peuvent se trouver en tout autre lieu que les commères. Mais la juxtaposition est admissible et ne choque point. Pourtant, si les femmes sont à bavarder devant une cour de ferme et que — non pas dans le même cadre, ce qui ne saurait être pris alors pour une comparaison mais pour une coïncidence — un simple panoramique découvre, un peu à l'écart : les oies, alors le rapport est à la fois évident, logique, réaliste et symbolique. Tout devient vrai.

Il est à remarquer encore que la juxtaposition de l'image réaliste et du symbole n'en est pas une exactement. Les images venant les unes *après* les autres, il s'agit bien plutôt d'une superposition. Et comme la suite des images est univoque, on introduit nécessairement *deux plans de nature différente dans la même continuité*. Là est la cause principale de leur antinomie. C'est un peu comme un compositeur qui voudrait faire de l'harmonie ou du contrepoint dans le corps même de la mélodie, dans son développement linéaire. Il arriverait tout au plus à intercaler une seconde mélodie dans la première, l'une venant constamment briser l'autre toutes deux se détruisant mutuellement.

Mais si, au lieu d'un seul écran on en suppose plusieurs — le triple écran d'Abel Gance, par exemple — alors on dispose de plusieurs cadres : donc de plusieurs espaces ; c'est-à-dire, aussi bien, de plusieurs lignes mélodiques, de plusieurs continuités possibles. On voit tout de suite que l'une peut être harmonisée ou contrapunctée avec l'autre. Et l'on peut imaginer alors une action quelconque se déroulant logiquement, selon ses données dramatiques concrètes, dans l'écran du milieu — le plus important — et, dans les écrans latéraux, des images annexes *juxtaposées* et venant rejaillir symboliquement sur les premières. Alors la statue équestre devant Kornilov, les harpistes devant le Congrès des Soviets, le buste de Napoléon devant Kerensky, deviennent possibles. Ils n'interviennent plus dans le drame, mais *à côté*. Et, qui plus est, *dans le même temps*. L'effet intellectuel cherché, poursuivi par Eisenstein, est obtenu instantanément sans pour autant devoir fausser la logique de la représentation, l'authenticité des faits. Ce n'était donc pas le principe qui était mauvais mais son application qui était impossible dans le cadre du cinéma normal lequel, étant uniquement et simplement mélodique, exige et implique les lois de la continuité mélodique. L'instrument était inadéquat aux ambitions du réalisateur. On ne joue pas une symphonie sur un piano.

au prochain numéro **DIFFÉRENTES CONCEPTIONS DE MONTAGE**

CINÉ regards

LE MENSUEL DU CINÉMA ET DES SPECTACLES

présente dans chaque numéro :

— La carrière d'une vedette.
— Un grand film raconté.
— Les échos des plateaux du monde.
— La critique des films du mois.
— Les métiers du cinéma.
— Des reportages inédits et sa rubrique du Court Métrage.

Une formule populaire au service du vrai cinéma

« CINÉ-REGARDS », 6, Boul. Poissonnière, PARIS (9e)

Le 15 de chaque mois — Le numéro : 50 francs

L'ARCHITECTE - DÉCORATEUR

Entretien avec

Alexandre Trauner

Recueilli par Marie EPSTEIN au studio de Boulogne pendant les prises de vues de "ARIANE"

L'origine d'une carrière suscite toujours un intérêt général et surtout celui des jeunes professionnels, qui ont l'ambition de suivre la même route. C'est pourquoi cette question rituelle a tant d'importance : Comment êtes-vous venu au cinéma ?

J'étais peintre... J'ai fait mes études à l'Ecole des Beaux-Arts de Budapest, et je suis venu à Paris pour les continuer.

Je me suis inscrit à la Sorbonne pour suivre des cours de mathématiques et de physique, parce que cela m'intéressait et, par certains côtés l'optique, par exemple, pouvait m'être utile dans ma profession.

Quant au cinéma, je m'y intéressais comme tout jeune de cette époque-là.

J'habitais avec un ami sculpteur, à Montrouge... Un jour, un camarade russe est venu chercher un dessinateur, connaissant bien la perspective, pour un travail à faire au studio d'Epinay... C'est là que j'ai rencontré Lazare Meerson...

C'est une rencontre qui a dû marquer dans vos souvenirs ?

Meerson était un de ces hommes qui, par leur talent, leur intelligence et leur cœur, enrichissent tout le monde autour d'eux.

Il était de ces rares cinéastes qui ont donné une valeur à ce métier, à une époque où il était méprisé et considéré comme un métier forain.

J'ai donc rencontré Meerson, et je suis resté à travailler avec lui...

Voilà mes débuts au cinéma... Ça c'est fait comme ça...

En jetant un coup d'œil d'ensemble sur votre œuvre, nous avons entendu dire, parfois, que vos premières réalisations étaient plus réalistes et les dernières plus poétiques Comment jugez-vous, vous-même, votre propre évolution ?

Cette impression est due au fait que notre travail, en 1934-36, a été amené à réagir contre une tendance esthétique, influencée par l'avènement du son, l'utilisation de nouveaux éclairages et de pellicule panchromatique, toutes conditions qui confinaient les films en studio et donnaient au décor un air de toile de fond.

Tout cela créait une esthétique assez proche de celle d'un atelier de photographe.

Ayant à traiter des sujets réalistes — ou plutôt, poético-réalistes, tels que **Quai des Brumes** ou **Hôtel du Nord** — nous avons senti que la composition du décor devait également se rapprocher d'un semblant de réalité.

Cependant, le réalisme n'exclut pas la poésie. **Quai des Brumes** est aussi abstrait que **Juliette ou la Clef des Songes**. Il y a un réalisme poétique...

Justement... Pour un sujet réel quel rapport établissez-vous entre le décor et la réalité ? Pouvez-vous préciser la transposition qui s'opère de l'un à l'autre ? Il ne s'agit tout de même pas de copie ?

La copie n'est pas mal... Mais le cinéma sélectionne, essaye de fixer l'essentiel et élimine l'inutile. Par exemple, dans **Hôtel du Nord**, le décor du canal doit correspondre au souvenir que les gens ont gardé de l'image réelle de ce canal, mais en faisant ressortir les détails utiles à l'ambiance des scènes situées là, à la compréhension du caractère des personnages, à l'émotion que doit créer l'action.

Ceci est la transposition morale de la réalité, il y a encore une transposition matérielle qui consiste à recomposer l'espace par rapport à l'objectif, en étalant les mêmes détails du décor ou en les concentrant, suivant les angles de prises de vues.

Par contre, pour les films purement poétiques, l'amorce du travail, la suggestion inspiratrice, se trouve-t-elle également, pour vous, dans la réalité ?

Du moment qu'il y a action dramatique, c'est toujours le point de départ de tout notre travail... Le décor suit toujours l'action : à action réelle, décor réel, à action stylisée, décor stylisé.

Le peintre le plus abstrait part d'éléments concrets, mais les simplifie, les recompose.

C'est cette concordance entre le décor et les personnages et leur action qui crée le style d'un film.

En ce qui concerne les éclairages et les angles de prises de vues, les soumettez-vous aux lois de la logique, ou accordez-vous toute liberté à l'objectif, dans le seul but d'obtenir un effet pictural ou dramatique ?

Pour moi, la logique dans un film, consiste dans la concordance avec le style adopté, et on ne peut pas plus prendre la liberté avec cette logique-là, qu'en musique avec l'harmonie. En mathématiques, si vous avez adopté la base euclidienne, il faut la suivre, et, en perspective, si vous avez opté pour celle de la Renaissance, il faut rester conforme à votre choix. De même, au cinéma : les éclairages et les angles de prises de vues doivent rester logiques par rapport au style général du film. Par exemple, le style d'Orson Welles dans **Othello**, est grandiloquent, mais il est ce qu'il est et doit rester tel d'un bout à l'autre de la réalisation.

Mais, cette unité de style respectée, je considère l'objectif comme un spectateur en soi et lui accorde toute indépendance. Il peut bien voir une scène du fond de la cheminée, en se mettant à la place du mur — même si ce point de vue est humainement illogique — dans le seul but de nous donner une impression de veillée con-

fortable, par un soir d'automne, avec un feu flambant au premier plan...

Tout ce qui renforce l'histoire contée, tout ce qui la rend plus émouvante, plus croyable, est juste.

Comment définissez-vous le rôle du décor, en général? Est-ce un accompagnement à l'action, ou un acteur en soi ?

Le décor soutient toujours l'acteur. La meilleure preuve de la réussite d'un film, c'est que le spectateur suive l'action sans se poser de questions à ce sujet.

Que pouvez-vous nous dire de vos rapports avec les techniciens ? Le réalisateur, d'abord ?

Cela dépend des réalisateurs... Certains travaillent, même de nos jours, à la manière artisanale, la meilleure qui soit, et d'autres, en série.

Avec les premiers, je collabore, dès la conception du sujet, je commence par rassembler toute la documentation nécessaire, puis, l'image du décor se précise, peu à peu, à travers toute une collaboration constante entre réalisateur, opérateur et décorateur. C'est l'idéal...

Mais, depuis la guerre, cette façon de travailler devient rare et fait trop souvent place à un travail standardisé, où chacun forge son maillon de la chaîne.

Pratiquement, êtes-vous partisan du découpage illustré ?

Non... Ces croquis trop précis, en fixant les idées, risquent de gêner l'imagination du réalisateur, de l'opérateur, de l'acteur, en leur imposant des conceptions préfabriquées.

Par contre, la maquette à trois dimensions, est utile pour préparer le travail dans un décor compliqué.

Eprouvez-vous une grande difficulté à faire matérialiser votre conception initiale à travers toute une équipe d'exécutants ?

Non... Je n'éprouve aucune difficulté avec l'équipe d'exécutants Ce qui est grave, c'est l'esprit conservateur de certains producteurs par rapport aux précédents succès publics et monétaires, qu'ils essayent toujours de ressusciter en oubliant que la raison même de ces succès a été la nouveauté des films qui en ont bénificié, et vention qui les a écartés des chemins battus.

Collaborez-vous au montage ?

Il faut toujours prévoir le montage, au moment découpage, et situer les décors, non seulement dans l'espace, mais aussi dans le temps — c'est-à-dire prévoir leur succession dans la bande, selon leurs contrastes ou leurs similitudes, — et se soucier constamment d'établir une tonalité d'éclairage unie, à travers tout le film.

Ce souci du montage n'est-il pas plus important, le décorateur, depuis l'avènement de la couleur ?

Certes... C'est là un domaine qui nous réserve encore bien des surprises. La couleur n'est jamais telle couleur en soi : elle dépend de la lumière et change avec elle dépend des traitements chimiques qu'elle subira laboratoire, et qui peuvent la tout. C'est un procédé, riche de il faut se servir avec la plus ex

Il faut employer a couleur en créant des règles composition du point de vue d'un style.

Or, composition veut dire :

N'oublions pas que les pl nds vaillé avec une palette très

Ce que je puis vous dire, actuellement vaille à une production qui, ne manqu moyens pour bénéficier de tous rniers per ments. Et bien, nous tournons ...ement c et b anc et en 35 mm.

Après tout, quand vous écrivez une importe c'est ce que vous avez à dire à dant. Il faut naturellement que votre nieux et votre écriture lisible, mais ... encre est noire, bleue ou verte ?

De même pour un film, il ne faut jamais que cherches techniques couvrent une carence de pe de sentiment.

—o—

Dans nos prochains numéros: **Entretiens avec d'Eaubonne, Max Douy, etc...**

L'ASSOCIATION DES ARTISTES ET AMIS DU FILM D'ANIMATION ... NÉ

La Rencontre Internationale du Film d'Animation, organisée et réalisée par l'IDHEC et l'AFDC pendant le Festival de Cannes 1956, a provoqué chez les animateurs français une prise de conscience de l'Etat et des possibilités de leur profession au sein du cinéma de leur pays et du cinéma mondial.

Aussi ces animateurs décidèrent-ils de donner une suite au rapprochement effectué à Cannes, afin d'étudier en commun les initiatives à prendre.

Des réunions eurent lieu à Paris aux dates ci-après : 20 octobre, 19 novembre, 15 décembre 1956, 12 janvier 1957, 2 février 1957.

Le 19 janvier dernier a eu lieu l'Assemblée constitutive de l'Association LES ARTISTES ET LES AMIS DU FILM D'ANIMATION qui a réuni notamment les professionnels suivants : Alexandre Alexeieff, Arcady, Berthold Bartosch, Omer Boucquey, Paul Grimault, Henri Gruel, Jean Image, Jean Jabely, Gilbert Métral.

L'Association dont il s'agit a pour objet l'ensemble d'activités esthétiques et pratiques ci-après :

1. Grouper des artistes, des techniciens et des amis du film d'animation afin de susciter, auprès du public comme au sein de la profession cinématographique, un mouvement qui rénove la tradition de la qualité française dans le film d'animation ;

2. Promouvoir le renouvellement des techniques en vue d'un rendement moins onéreux, afin de favoriser au maximum la libre création ;

3. Développer la production, la diffusion et les échanges de films d'animation de qualité élevée, quelle qu'en soit la technique, afin de mettre cette forme d'expression cinématographique au service de la culture, des besoins et loisirs humains ;

4. Prendre et encourager toutes initiatives, par des manifestations, congrès, concours dotés de récompenses, ou autres moyens à l'effet de faciliter l'obtention des ... tifs exposés aux paragraphes 2 et 3 ;

5. Concourir à la formation des futurs artistes et ciens se destinant à la même activité.

Ses activités se développeront en dehors de toute tenance ou tendance politique, confessionnelle, synd commerciale.

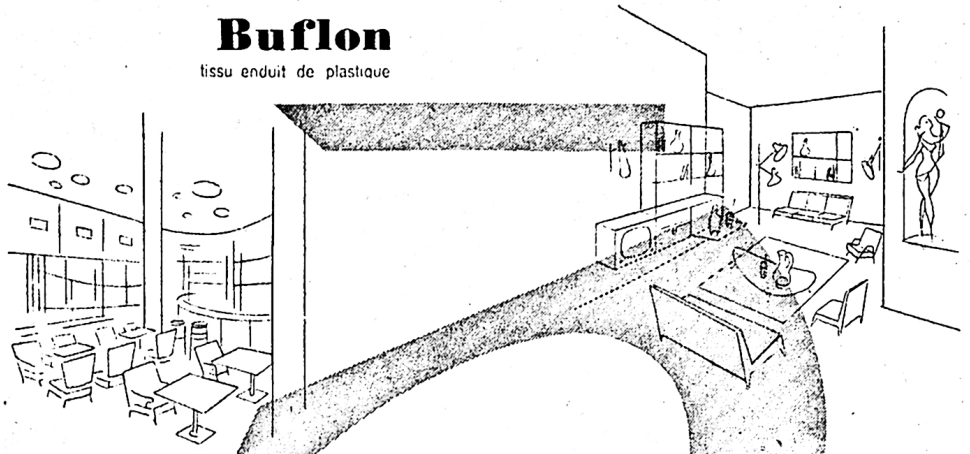
L'Association s'efforcera d'établir des liaisons et échanges correspondants à ses buts avec des personnalités des organismes de même esprit apppartenant à des étrangers.

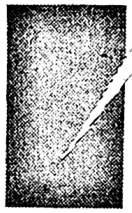
En plus de son action sur le plan français, qu'elle voir se développer par la création de ciné-clubs spécialisés l'Association s'efforcera d'agir également à l'échelle nationale par des manifestations relatives à la portée tique, technique et culturelle de cette forme spécialisée l'art cinématographique.

GAETAN LANZANI
19 & 21, Rue Basfroi-11e - Roq. 00-74 - 78-56
LOCATION
Meubles, sièges, parquets, tapis, bibelots, etc...

Buflon

tissu enduit de plastique





Buflon et Vénimur, tissus enduits de résine vinylique, présentés dans des dessins modernes et originaux qui vous permettront tous les aménagements et répondent à tous les besoins de la construction moderne.

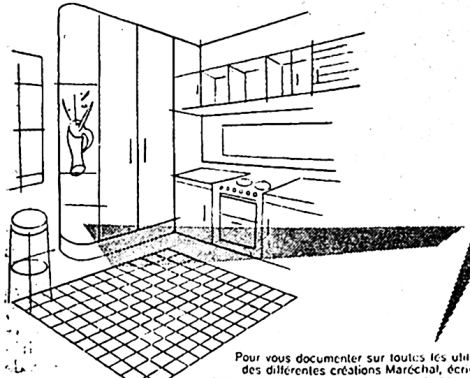
Vénisol, revêtement de sol idéal : inattaquable, intachable, imputrescible, ininflammable.

Vénidal, dalle plastique, d'une résistance à toute épreuve, s'adapte a tous les styles par sa gamme infinie de coloris.

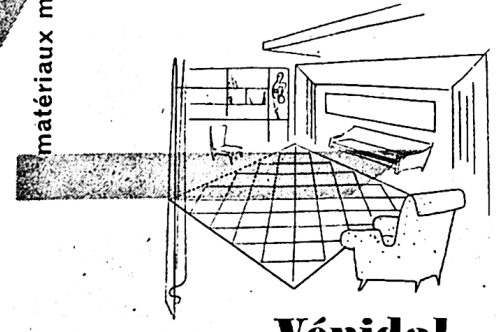
matériaux modernes pour la construction moderne

Vénimur

Vénisol



Pour vous documenter sur toutes les utilisations des différentes créations Maréchal, écrivez aux ETS MARECHAL - 39, CHAMPS-ELYSEES, PARIS 8e SERVICE AL



Vénidal

Ces quatre créations plastiques MARÉCHAL font partie d'un ensemble de productions spécialement étudiées pour la décoration et l'aménagement de la maison moderne.

BUFLON, VENIMUR, VENISOL, VENIDAL, ne nécessitent aucun entretien. Un simple lavage, à l'eau et au savon, des murs, du sol suffira à leur conserver leur aspect de neuf.

LES **Ets MARÉCHAL** PROMOTEURS DE LA BEAUTÉ DANS LES PLASTIQUES

S. CHABANNE

SYNERGIE

Le Cahier de L'EXPLOITANT

ASSEMBLÉES DES PETITS EXPLOITANTS DU LANGUEDOC

MARDI 22 et mercredi 23 janvier, les Petits Exploitants du Languedoc ont tenu deux importantes réunions. Les sections de l'Aude et de l'Hérault, le mardi 22 janvier à 14 heures à la Chambre de Commerce de Béziers, les sections du Gard et Lozère à la Chambre de Commerce de Nîmes, le mercredi 23 à 14 heures également. Importante affluence partout, exceptionnelle à Béziers.

Monsieur Escaut, doyen d'âge préside à Béziers et fait procéder à l'élection des bureaux des sections de l'Aude et de l'Hérault : sont élus,

SECTION DE L'AUDE

Président : Louis ROUQUET ; secrétaire général : A. MOYNIER ; délégués permanents : MM. RAMONEDA, ALBIGES, BOYER, PETRICCIOLI.

SECTION DE L'HERAULT

Président : Maurice OBRY ; délégués permanents : MM. ROUQUET, CALMETTES, DE HULESSEN.

Monsieur Auguste THIBON préside à Nîmes où à l'unanimité sont élus :

SECTION GARD ET LOZERE

Auguste Thibon, président ; MM. BOMPARD, ROUVIER, FALISSARD, GUIRAUD, GILLOT. Délégués permanents et M. REBAUDO, secrétaire général pour la Lozère.

Sont abordées derechef les discussions sur les problèmes à l'ordre du jour.

PRIX DES PLACES

Mécontentement général, malgré une sage compréhension de la conjoncture économique et des risques d'inflation. Le petit exploitant trouve qu'il y a de l'abus sur son dos, alors qu'il attendait un relèvement du plafond de ses prix pour faire face aux diverses hausses qu'il ne cesse de subir sans contre partie.

CARBURANTS

Reconnaissants au ministre de sa lettre aux présidents de Chambres de commerce en faveur des tournées, les assistants constatent qu'elle n'a pas eu l'effet escompté, alors que le problème des tournées vaut bien celui des V.R.P. combien plus favorisés ! Le manque de fuel dans les exploitations utilisant ce combustible se fait gravement sentir. Il est vrai que les hôpitaux qui en sont approvisionnés par priorité, pourront accueillir et réchauffer les spectateurs refroidis dans les salles glacées.

EQUIPEMENT

Anxiété quant aux projets en cours et malgré l'espoir d'une subvention compensatrice de la taxe additionnelle suspendue, nombreux sont les directeurs qui tremblent pour leur avenir. Unanimité pour réclamer au bureau syndical une action inlassable et la plus grande vigilance pendant les dernières années du fond de développement.

INFLUENCE DE L'EXPLOITATION CINEMATOGRAPHIQUE

N'est-ce pas ce qu'elle pourrait et devrait être, grâce à nos écrans. Les actualités doivent y contribuer et accepter les directives fédérales de leurs clients. Nette résolution des deux assemblées pour suivre sans défaillance toutes consignes données dans le but de porter l'influence de l'exploitation au stade de l'efficacité dans tous les domaines.

LOTOS

Hommage est rendu à Camille PELESTOR pour son courage contre les organisations abusives de super-loto et sa juste prévision du scandale actuel.

ARTISANAT

Le stage de la proposition LACAZE paraît avoir raisonnablement accompli son temps sur le bureau de l'Assemblée. Il est demandé au bureau syndical de pressentir le député qui en sera rapporteur ainsi que monsieur GUY DESSON.

DECISION N° 12 ET C.A.P.

Chaque assemblée a décidé d'envoyer un télégramme à Monsieur GUY DESSON pour le prier d'attirer d'urgence l'attention du Conseil supérieur sur ces deux questions pendantes sur son bureau, l'une capitale pour les tourneurs, l'autre de la plus haute importance pour les opérateurs non encore munis du C.A.P.

INFORMATION TRES IMPORTANTE

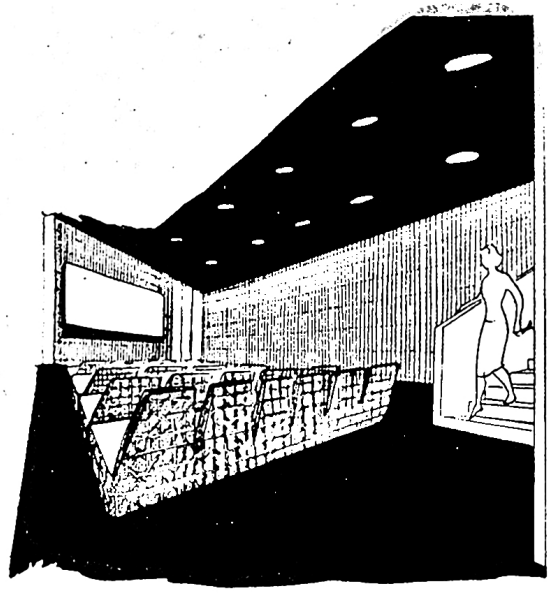
Notre ami Noël TORRE devenu président du Syndicat des Commerçants des Hautes-Alpes, qui n'a pas oublié ses amis, nous communique le texte du vœu qu'il a obtenu de la Chambre de Commerce de son département.

La Chambre de Commerce de Gap et des Hautes-Alpes, réunie le 21 décembre 1956 sous la présidence de Monsieur Joseph Bellet,

Sur le rapport de Monsieur Noël Torre sur le fonctionnement des lotos, loteries et jeux de hasard organisés par des

(suite page 18)

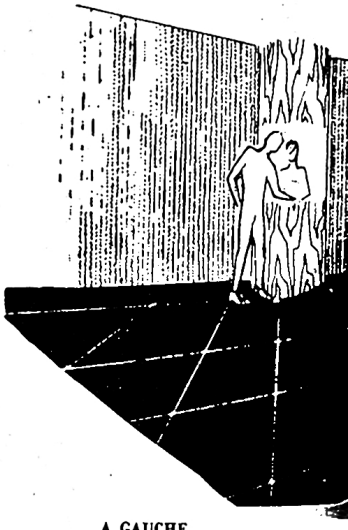
POUR VENDRE OU ACHETER UN CINÉMA, UNE SEULE ADRESSE :
112, Boulevard Rochechouart — Téléphone : MON. 86-66 — PARIS (18e)
AGENCE GÉNÉRALE DU SPECTACLE
30 ANNÉES



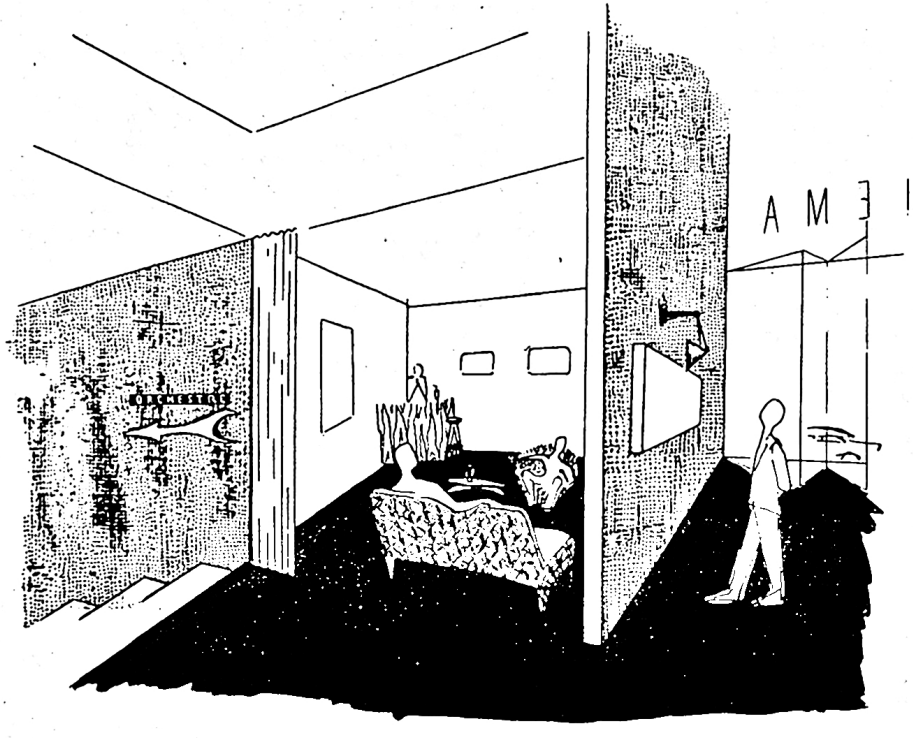
DES REVETEMEN

par notre Service-Conseil en Décoration ET DES

NOUS présentons aujourd'hui les meilleures utilisation
La variété de grain proposée par Sobral a inci
tiples créations indispensables à la qualité et l'harmoni



Les différentes variétés de tissus plastiques SOBRAL trouvent une utilisation extrêmement intéressante dans le revêtement des sièges de cinéma et dans les revêtements muraux. Grande facilité d'entretien et de pose.
Prix de revient très inférieur aux matériaux traditionnels.
Nous conseillons la qualité CANNE pour le revêtement des sièges.
Sa matière riche et colorée prendra tout son intérêt dans les salles.
Les murs seront revêtus de SOBRAL, grain RIO sur toute leur hauteur ainsi que le cadre d'écran.
Plafond bleu nuit et alvéoles lumineuses incorporées dans le staff.
Sol revêtu de SOBRASOL, gris moyen 820.



A GAUCHE

Dans ce croquis, autre utilisa
cette matière avec des portes e
Dans l'escalier, SOBRAL,
exposée aux frottements, coups
Fumoir : Plan mural, qualité
Murs, gris clair et jaune citron.
Cloison mobile Modernfold
Plafond blanc. Sol gris foncé.
clair ainsi que le nez des marc
Portes du fond en glace

A DROITE

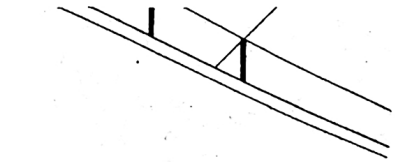
Vue plongeante sur un hall.
Le hall sera revêtu de tissu
Les portes seront tapissées
en gris très clair (peinture
Sol du hall en SOBRASOL,
Portes, glace sécurit.
Rambarde de la galerie en

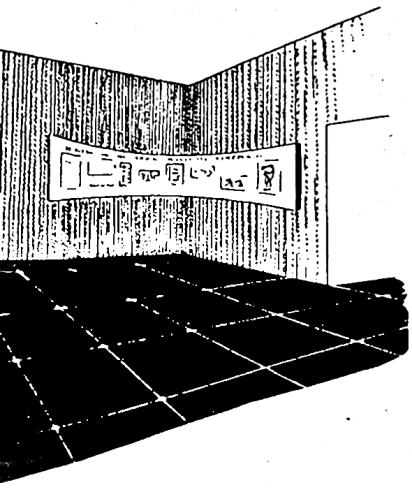
demandez

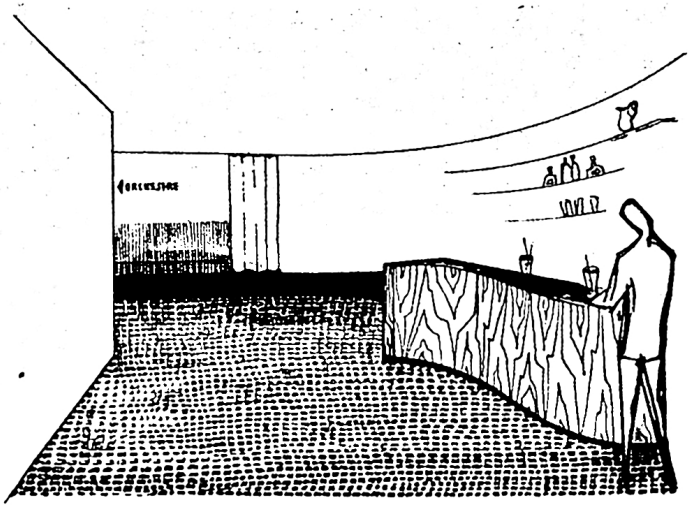
SOBRAL

TS MURAUX
APIS DE SOL

revêtements muraux et des tapis de sol.
décorateurs à vous présenter leurs mul-
la décoration d'une salle moderne.



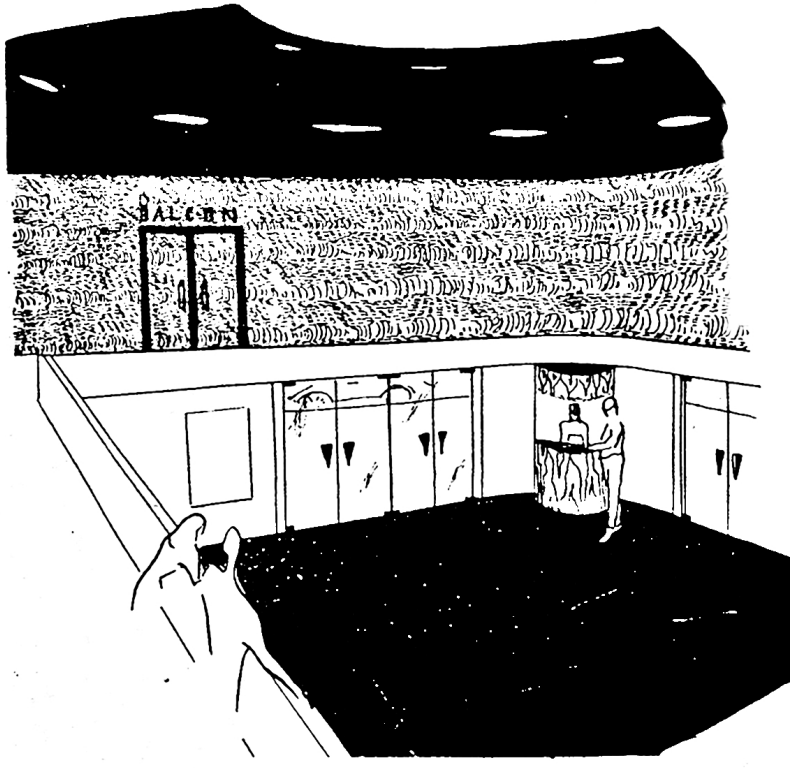




Utilisation de SOBRASOL à gros grain ce qui apportera un cachet très d ratif à l'ensemble.
Avantage de ce tapis : confort, silencieux, lavable, intachable, économique, sable.
Très intéressant à poser dans les dégagements et les halls.
Ci-contre, dans le hall, revêtement mural, qualité CHEVRON. L'emploi d matériau permettra une pose très rapide, à frais relativement réduits, sur murs préparés normalement.
Sol gris foncé. Mur: revêtement CHEVRON Havane.
Caisse semi-cylindrique noyer et comptoir formica noir.
Plafond gris clair à base d'ocre.
Vitrine en glace avec fond de vitrine en SOBRAL, qualité ROYAL, rouge.

du revêtement plastique. On harmonisera
glace sécurit et des peintures mates.
LINBRAL. Cette partie d'architecture très
pieds... sera protégée.
ACHETTE, bleu. Vitrine exposition en glace.

SOBRAL, qualité CHEVRON, havane.
marches d'escalier seront en SOBRASOL gris



tique, qualité LYS dans la galerie supérieure.
matière sauf le chambranle qui sera peint

foncé.

montant métallique.

s échantillons à :

0-66, RUE CHANCONNET-ARGENTEUIL
E-ET-OISE : ARC. 25.61-63

ASSEMBLÉES DES PETITS EXPLOITANTS DU LANGUEDOC

(suite de la page 15)

entreprises spécialisées à l'occasion des fêtes traditionnelles et sous les prétextes les plus divers.

Considérant qu'en raison de leur caractère immoral, les loteries sont interdites d'une manière générale par la loi du 21 mai 1836.

Considérant que si l'article 5 de la même loi prévoit des exceptions en faveur des loteries d'objets mobiliers exclusivement destinées à des actes de bienfaisance ou à l'encouragement des Arts, sous réserve encore d'une autorisation préfectorale et d'un contrôle très strict des recettes. Depuis quelques années, des atteintes ont été portées en fait à la règle absolue de l'interdiction.

Considérant que si cette règlementation stricte a pu faire l'objet de certaines mesures de tolérance de la part de l'administration préfectorale à l'occasion d'usages locaux traditionnels, au moment des fêtes de fin d'année ou de manifestations sportives, des entreprises particulières en ont profité pour organiser sous des dénominations diverses, telles que super-loto ou loteries, des manifestations qui constituent de véritables infractions systématiques aux dispositions qui régissent, non seulement les loteries commerciales, mais encore les lois applicables aux jeux de hasard.

Considérant que ces pratiques en détournant des sommes considérables des circuits normaux, présentent en dehors de leur caractère immoral, les inconvénients les plus sérieux pour le commerce régulier.

Considérant, de plus, que les organisateurs de ces manifestations ne sont astreints à fournir aucune des garanties exigées, non seulement des tenanciers de maisons de jeux, mais même d'un commerçant ordinaire :

EMET LE VŒU

Que dans l'octroi de tolérance, l'administration préfectorale fasse la distinction entre les distractions traditionnelles organisées sur le plan local pour des œuvres de bienfaisance et les entreprises de jeux de hasard que constitue l'organisation des super-lotos par des entreprises spécialisées.

Le président
BELLET.

L. RONCEN
Fabricant luminaires de cinéma
Pose et transport gratuits
Bureaux et Ateliers : 194, Av. Jean-Jaurès, ARGENTEUIL - ARG. 24-44

MAJORATION DU PRIX DES PLACES

Le Centre National de la Cinématographie communique la liste des films pour lesquels une majoration spéciale aux prix habituellement pratiqués dans les salles de spectacles cinématographiques, a été autorisée par M. le Secrétaire d'Etat aux Affaires Economiques.

Ces dérogations sont valables à l'occasion et pour la seule durée de la projection des films ci-après :

Lettre n. 04740 du 8 décembre 1956

Guerre et paix ..... 30 %

Ce taux pourra être porté à 50 % pour les entreprises dont la projection est permanente et pour lesquelles l'exploitation de ce film aura pour effet d'entraîner une réduction des séances quotidiennes de 5 à 3.

Lettre n. 002414 Cab. du 22 décembre 1956

A la Jamaïque : 10 % au maximum (valable un an).
C'est arrivé à Aden : 15 % au maximum (valable un an).
Le chanteur de Mexico : 15 % au maximum (valable un an)
Je reviendrai à Kandara : 20% au maximum (valable un an)
Mitsou : 20 % au maximum (valable un an)
Typhon sur Nagasaki : 20 % au maximum (valable un an).

Pour limiter l'incidence que ne manquera pas d'avoir sur l'ensemble des prix des places de cinéma les majorations de prix ainsi accordées par lettre du 22 décembre 1956, M. le Secrétaire d'Etat aux Affaires Economiques a décidé que la validité de celles-ci ne pourra dépasser un an.

DACTYLEX
70, Rue Taitbout - PARIS (IXe) - PIG. 79-87
Vente et location de machines à écrire et à calculer
FOURNITURES DE BUREAU

LA PLUS GRANDE SALLE D'EUROPE
LE GAUMONT PALACE
est équipée avec
l'anamorphoseur variable
LE MULTIMORPH
Sté ARCO - 14, Rue Maublanc - PARIS-15 - Tél. : VAU 88-42

Ne vous cassez pas la tête !!...
Faites valoir vos films avec le minimum de dépense en les projetant sur
ECRAN PANORAMIQUE SILVERLUX MARQUE DÉPOSÉE
qui vous donnera les images les plus belles et les plus lumineuses
Pour accroître vos recettes !
attendre : c'est encore perdre de l'argent... écrivez aujourd'hui-même à...
S.A. BALSCREN, 23 bis, rue Chassagnolle. LES LILAS (Seine) Tél. VIL 36-92

RÈGLEMENT
DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM DE CANNES 1957

Article Premier

Le Festival International du Film, dans un esprit d'amitié et de coopération universelle, a pour objet de favoriser l'évolution de l'art cinématographique, la connaissance réciproque des œuvres de qualité et le développement de l'industrie du film à travers le monde.

Article 2

Le Xe Festival International du Film aura lieu à CANNES du 2 au 17 mai 1957.

Article 3

Les Pays participants présentent des films de long métrage et des films de court métrage, ou des films d'une seule de ces catégories.

Sauf dérogation expresse accordée par le Conseil d'Administration, ne peuvent être présentés que les films répondant aux conditions ci-après.

1° Avoir été produits dans les douze mois précédant le Festival ;

2° N'avoir pas été exploités en Europe ailleurs que dans les pays producteurs ;

3° N'avoir été présentés dans aucune manifestation cinématographique internationale ;

4° Ne pas être contraires à l'esprit de l'article premier.

Chaque Pays doit notifier sa participation avant le 31 janvier 1957 et faire parvenir au Secrétariat du Festival, avant le 25 mars 1957, la liste de ses films, les noms et adresses de leurs producteurs, ainsi que les Fiches Techniques.

Article 4

Chaque Pays a le droit de présenter :

— Un film de long métrage ;

— Un film de court métrage.

Dans le cas où un Pays renoncerait à présenter un film de long métrage, il aurait la faculté de soumettre un second court métrage.

Sauf dérogation, sont admis dans la catégorie « court métrage » les films dont la durée de projection n'excède pas 35 minutes.

Article 5

Le Conseil d'Administration se réserve le droit de solliciter, en supplément au contingent défini à l'article 4, des films qui — par leurs qualités exceptionnelles — présenteraient un intérêt particulier.

Article 6

Les films sont présentés dans l'ordre fixé par le Conseil d'Administration.

Pendant la durée du Festival, aucun des films admis ne peut être projeté à Cannes en dehors du Palais des Festivals avant la présentation officielle.

Article 7

Tous les films doivent être présentés en version originale et sous-titrés en français. Est considérée comme originale toute version dans laquelle les interprètes principaux s'expriment eux-mêmes.

Le Conseil d'Administration appréciera dans quelle mesure les versions qui ne répondraient pas exactement à cette définition pourraient être néanmoins retenues.

Le commentaire des films qui, par dérogation, seraient admis sans sous-titres français, devra être enregistré. Pour ces films, la traduction intégrale du dialogue en français — ou pour les documentaires, le commentaire en français — devra parvenir au Secrétariat du Festival avant le 1er *avril* 1957.

Article 8

Chaque pays participant est représenté au Festival par un Délégué désigné par son Gouvernement et accrédité auprès du Président de l'Association Française du Festival International du Film. Il a seul compétence pour traiter tous problèmes relatifs à la participation de son pays.

Article 9

Le jury des films de long métrage sera composé de onze personnalités françaises ou étrangères désignées par le Gouvernement Français sur proposition du Conseil d'Administration.

Le Jury des films de court métrage sera composé de cinq personnalités françaises ou étrangères désignées par le Gouvernement Français sur proposition du Conseil d'Administration.

Tous les votes du Jury se font au scrutin secret. Les décisions sont prises à la majorité des votants aux trois premiers tours de scrutin et, s'il y a lieu, à la majorité relative au quatrième tour.

Ne peut faire partie du Jury quiconque a pris part à la production ou à l'exploitation d'un film présenté.

Article 10

Le Jury chargé des films de long métrage doit attribuer :

— LA PALME D'OR DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 1957, décernée au meilleur film de long métrage.

Il peut, en outre, attribuer :

— LE PRIX SPECIAL DU JURY, réservé soit à un documentaire, soit à un film de long métrage présentant un caractère exceptionnel ;

— LE PRIX DU SCENARIO ORIGINAL ;

— LE PRIX D'INTERPRETATION FEMININE au Festival International du Film 1957 ;

— LE PRIX D'INTERPRETATION MASCULINE au Festival International du Film 1957 ;

— Deux autres Prix dont il déterminera le caractère.

Le Jury chargé des films de court métrage doit attribuer:

— LA PALME D'OR DU FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM 1957, décernée au meilleur film de court métrage.

Il peut, en outre attribuer :

— Deux autres Prix dont il déterminera le caractère.

Un diplôme spécial peut être décerné par la réunion des deux Jurys, présidée par le Président du Jury des longs métrages au Pays ayant présenté la meilleure sélection.

Article 11

Les lauréats s'engagent à ne laisser porter dans leur publicité que le libellé des Prix tel qu'il est énoncé au Palmarès.

Article 12

Une copie de chaque film doit parvenir au transitaire accrédité par le Délégué Général du Festival avant le 10 *avril* 1957.

Une documentation complète sur chaque film devra parvenir au Secrétariat du Festival le 25 *mars* 1957.

LES DELAIS PRECITES SONT DE RIGUEUR.

SI LES COPIES DES FILMS NE SONT PAS PARVENUES A LA DATE DU 10 AVRIL 1957, LEUR PROJECTION NE POURRA AVOIR LIEU.

Article 13

Les frais de transports et d'assurance des copies à l'aller et au retour sont à la charge des producteurs. Le Festival supporte seulement les frais de magasinage et d'assurance des copies dans l'enceinte du Palais des Festivals.

En cas de perte ou de détérioration d'une copie, la responsabilité du Festival n'est engagée que dans la limite de la valeur indiquée par le producteur sur la Fiche Technique lui correspondant.

Article 14

Le Président de l'Association Française du Festival International du Film est chargé de régler tous les cas non prévus au présent règlement.

Article 15

La participation au Festival implique l'adhésion au présent règlement.

La Commission de Sélection des Films pour les Festivals Internationaux va commencer ses travaux pour les terminer le 15 *Mars* 1957 *dernier délai.*

ECHOS !

RELATIONS FRANCO-ALLEMANDES

La Commission Mixte cinématographique franco-allemande a tenu session à Francfort-sur-le-Main, du 22 au 24 janvier 1957.

Elle a passé en revue les problèmes qui s'inscrivent dans le cadre des relations cinématographiques entre la France et la République Fédérale en matière d'échanges et de coproduction de films.

Elle a évoqué les possibilités d'un marché commun dans le domaine cinématographique.

Des solutions ont été trouvées en vue d'assurer harmonieusement les échanges de films et de promouvoir l'expansion commerciale réciproque.

En toutes matières, des progrès ont été enregistrés au cours d'entretiens de mutuelle compréhension.

COMMUNIQUE C.I.D.A.L.C.

Le CILDAC, réuni en assemblée générale à Paris, attire l'attention de l'opinion publique sur le paradoxe qui existe actuellement trop souvent en matière de courts métrages.

Alors que des Festivals révèlent des courts métrages exceptionnels, ceux-ci passent inaperçus du public, d'une part parce que seuls les grands films sont annoncés dans la publicité et non pas les compléments des programmes de spectacles, et d'autre part, parce que ces compléments sont constitués par des bandes dans lesquelles la publicité est souvent trop apparente.

Le CIDALC a voulu attirer l'attention du public, des milieux professionnels du cinéma et des pouvoirs publics sur le grave dommage qui en résulte pour le cinéma. Des compléments de programmes insipides et médiocres détournent les spectateurs alors qu'en réalité, il existe d'excellents films de cette nature qui ne sont jamais présentés.

M. JACQUES ANDREFOUET, DIRECTEUR GENERAL DE LA PATHE OVERSEAS, AU JAPON

Pour un nouveau séjour de deux mois, M. Jacques Andrefouet, directeur général de la Pathé Overseas, a quitté récemment la France pour se rendre au Japon afin d'y prendre de très importants contacts avec les plus hautes personnalités officielles et privées de l'Industrie Cinématographique Japonaise.

Ce nouveau périple conduira M. Andrefouet successivement à Tokio, Bangkok, Karuschi, Calcutta, Hong-Kong, Singapour, Formose, etc. Les possibilités nouvelles de co-productions franco-japonaises seront envisagées et la situation du film français en Extrême-Orient — et sa plus large diffusion — sera étudiée avec les grands producteurs : Daiei, Toho, Shaw Brothers et les propriétaires des grands circuits nippons.

Il est certain que M. Jacques Andrefouet rapportera de ce nouveau séjour les plus utiles enseignements dont l'occasion nous sera offerte d'entretenir nos lecteurs.

RELATIONS FRANCO-ESPAGNOLES

La Commission Mixte franco-espagnole chargée, dans le cadre de l'accord commercial, de négocier le renouvellement de l'accord d'échange de films entre la France et l'Espagne et de prendre les initiatives nécessaires en matière de coproduction, s'est réunie à Madrid, du 9 au 12 janvier 1957.

En conclusion des travaux de cette instance, un nouvel accord d'échanges cinématographiques a été paraphé qui renouvelle l'accord du 25 février 1956. L'importance antérieure des contingents réciproques de films a été maintenue.

En matière de transfert des recettes, certaines améliorations ont été apportées au régime précédent.

Les deux délégations ont par ailleurs constaté, avec satisfaction les progrès intervenus, depuis un an, dans les échanges de films entre les deux pays.

Par contre, en ce qui concerne la coproduction de films, le maintien de la suspension de l'accord du 31 mars 1955, a été décidé, en raison de la permanence des difficultés soulevées par l'application dudit accord.

Il a été convenu que, de part et d'autre, allait être mis à l'étude, un projet de nouvel accord devant faire l'objet d'un échange ultérieur de note, puis éventuellement, d'une réunion en vue de la conclusion d'un nouvel accord.

UN FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM A MOSCOU DANS LE CADRE DU FESTIVAL MONDIAL DE LA JEUNESSE ET DES ETUDIANTS

Le Comité international préparatoire du VIe Festival mondial de la jeunesse et des étudiants organise du 30 juillet au 10 août 1957 un Festival international du film.

Peuvent participer à ce Festival du film tous les cinéastes professionnels et amateurs. Les sujets pourront être les plus variés mais de préférence traitant de la paix, de la situation de la jeunesse dans les différents pays et de la lutte des jeunes pour leurs droits et un avenir meilleur.

Trois prix seront attribués aux cinéastes professionnels après sélection des films par un jury international :

1. Film d'art consacré à la vie actuelle des jeunes de n'importe quel pays ;

2. Film d'art sur n'importe quel sujet, réalisé par un cinéaste de moins de 35 ans ;

3. Court métrage (documentaire, dessin animé ou film scientifique) réalisé par un cinéaste de moins de 35 ans.

Les prix attribués aux films réalisés par des amateurs seront décernés séparément.

Les engagements au Festival du film seront reçus jusqu'au 1er juin 1957 et les films devront parvenir avant le 1er juillet 1957.

Engagements et films à envoyer à l'adresse suivante : Comité international préparatoire du VIe Festival. Service du Programme. Festival du Film, Moscou.

NOTE CONCERNANT LE FESTIVAL INTERNATIONAL DE BERLIN

Le Festival International du Film aura lieu à Berlin, du 21 juin au 2 juillet 1957.

Seront admis les films (35 mm.)), dans les catégories suivantes :

a) films spectaculaires de long métrage ;
b) films documentaires et culturels de long métrage ;
c) films documentaires et culturels de court métrage.

Les films purement éducatifs ainsi que les films publicitaires ne seront pas admis.

LONGS METRAGES :

Pour une production annuelle de 1 à 80 films : 1 film de long métrage.

Pour une production annuelle de plus de 80 films : 2 films de long métrage.

COURTS METRAGES :

Pour une production annuelle de 1 à 80 films : 2 films de court métrage (ne dépassant pas un total de 1.000 m.).

Pour une production annuelle de plus de 80 films : 3 films de court métrage (ne dépassant pas un total de 2.000 m.).

Pour être présentés à cette manifestation les films devront répondre aux conditions ci-après :

1° Avoir été produits après le 30 avril 1956.

2° N'avoir fait l'objet ni d'une première ni d'une présentation commerciale en Allemagne.

3° N'avoir été présentés à d'autres festivals ou à des manifestations qui ont le caractère d'un festival.

Les films de long métrage en langue non-allemande doivent être présentés dans leur version originale avec des bons sous-titres allemands. La même disposition doit être appliquée également aux films de court métrage dans la mesure où les sous-titres allemands sont nécessaires pour la compré-

hension de l'action. Quant aux films de court métrage un commentaire synchronisé en allemand pourra remplacer les sous-titres.

Le Jury international chargé des films de long métrage comprendra 11 membres. Le Jury international chargé des films documentaires et culturels comprendra 5 membres. Les membres de ces jurys seront nommés par le Président du Comité d'Organisation.

Le Jury International décernera les prix suivants :

Un « GOLDENER BERLINER BAR » (ours d'or berlinois) pour la meilleure réalisation à tous les points de vue dans chacune des catégories suivantes :

Film spectaculaire de long métrage ;
Film documentaire ou culturel de long métrage ;
Film documentaire ou culturel de court métrage.

Un « SILBERNER BERLINER BAR » (ours d'argent berlinois) pour

a) chacune des réalisations suivantes :
Meilleure mise en scène d'un film spectaculaire ;
Meilleure interprétation féminine ;
Meilleure interprétation masculine ;

b) deux autres réalisations particulièrement remarquables dans le domaine du film spectaculaire ;

c) une autre réalisation cinématographique particulièrement remarquable dans le domaine du film documentaire ou culturel de long métrage ;

d) trois autres réalisations cinématographiques particulièrement remarquables dans le domaine du film documentaire ou culturel de court métrage.

La liste des films sélectionnés devra parvenir à la Direction du Festival le 15 *Mai*, au plus tard.

Les copies de chaque film devront être arrivées à BERLIN, le 30 *mai* 1957 au plus tard. Passée cette date, leur projection ne pourra être assurée.

La Commission de Sélection pour le choix des films, va commencer ses travaux et les terminera le 10 *mai* 1957. *Dernier délai.*

Les Producteurs qui désirent présenter des Films au Festival de BERLIN sont priés d'adresser leur demande au CENTRE NATIONAL DE LA CINEMATOGRAPHIE, 12, rue de Lubeck, PARIS, 16e.

FILMS NOIRS EN BAISSE, COMEDIES EN HAUSSE

Un rapport du Centre national de la cinématographie, qui vient d'être publié, nous révèle ces détails :

■ Le nombre des spectateurs a augmenté de 15 pour 100 depuis 1952, tandis que le volume des recettes marquait une augmentation de 30 pour 100.

■ Chaque Français se rend en moyenne dix fois l'an au cinéma ; le montant de sa dépense s'établit à 1.180 francs.

■ Seize films en 1956 ont été interdits aux moins de seize ans ; deux se sont vu refuser le visa de projection.

■ Quatre-vingt-dix sur cent vingt-neuf des films tournés l'année dernière ont été réalisés d'après des scénarios inédits, trente-neuf ayant fait l'objet d'adaptations littéraires. Nombre de « remake » : neuf.

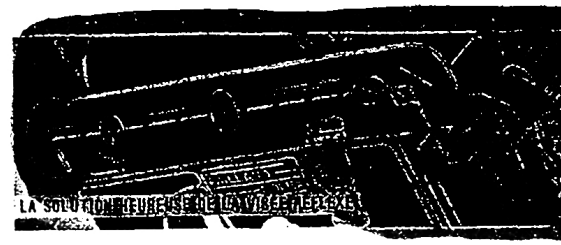
■ Le chiffre des films « noirs » est passé de vingt-neuf à vingt, celui des comédies de vingt et un à trente et un.

LE CINEMA ITALIEN VA MIEUX

Rome, 13 janvier. — Le cinéma italien vient de publier, pour 1956, considérée comme une année critique, un bilan beaucoup plus favorable qu'on ne le supposait.

Il y a eu 820 millions de spectateurs, soit à peu près autant que l'année précédente, l'encaisse brute a été de 120 milliards de lire contre 116 en 1955.

En ce qui concerne l'exportation, le chiffre de 13 millions de dollars atteint en 1955 a été légèrement dépassé en 1956. Mais les marchés ne sont plus les mêmes : l'Allemagne et l'Espagne ont pris davantage de films italiens, alors que la demande d'autres clients a diminué.



CAMERA PAILLARD — Type H 16 Reflex

Bien que nous ayons dit dans un précédent numéro nous ne parlerions pas de la Caméra Paillard 16 mm. parce qu'il est pratiquement impossible de se la procurer sur marché français, nous revenons sur ce point de vue susceptible de se modifier et nous le faisons d'autant plus volontiers qu'il s'agit maintenant de la nouvelle Caméra Paillard Reflex, qui par ce dernier perfectionnement conquiert définitivement ses droits à l'appellation « professionnelle ». sait déjà que par ailleurs la mécanique suisse Paillard au-dessus de tout éloge.

Visée : Reflex continue en fonctionnement en marche comme à l'arrêt, permettant le contrôle permanent de mise au point, de la profondeur de champ et du cadrage.

Système à prisme particulièrement lumineux mais permettant cependant dans une certaine mesure l'appréciation la luminosité du sujet sur dépoli.

Le prisme du viseur reflex est monté sur charnière, il facilement accessible et nettoyable.

L'image reflex est agrandie 6 fois.

Objectifs : Spéciaux pour H 16 Reflex : Focales : 10 mm. 16 mm, 25 mm. et 50 mm. ; classiques pour longs foyers 75 mm, 100 mm, 150, ainsi que les Pan-Cinor 70 et 100.

Déclencheur : Frontal pour : marche intermittente — continue — image par image.

Vitesses variables : de 8 à 64 images-seconde.

Filtres : à glissières, pouvant recevoir les gélatines ten et les utilisant à l'abri de la poussière et indép ment de chaque objectif venant se placer devant la

Tourelle : rotative à 3 objectifs et recevait le Pan-Cinor.

Marche arrière et avant : par manivelle (instantané pose).

Compteurs : métrique et image (additionnant ou dé tant suivant marche avant ou arrière. Signal sonore tou 21 cm. de film.

Poids : 2 kg 500.

Encombrement : 210 x 80 x 150.

Deux accessoires importants :

1° Moteur électrique Paillard adaptable et commandé par pile standard soit par transformateur sur secteur.

2° Boîte étanche permettant de filmer dans l'eau jusqu'à 100 m. de profondeur.

PRIME D'ANCIENNETE

Un accord est intervenu entre les délégués d'Entreprise et la Direction Générale de la Société tres Cinématographiques Pathé concernant l'attribution ter du 1er janvier 1957 d'une prime d'ancienneté mens égale à 350 francs par année de présence avec un de 3.800 francs pour les agents de maîtrise à partir du ficient 240.

MADAME LAHY-HOLLEBECQUE N'EST PLUS

Notre amie et collaboratrice, Madame Lahy-Hollebecque, vient de décéder à l'âge de 76 ans.

Agrégée de l'Université.
Doyenne du Conseil municipal de Malakoff.
Membres du Comité Directeur du C.N.E.
Décorée de l'Ordre du Mérite de la République populaire de Pologne.
Animatrice du cinéma pour la jeunesse.

Fondatrice de la revue « Ciné-Jeunes », elle venait de miner l'excellent ouvrage : « L'enfant au royaume des ges », préfacé par Jean-Paul Le Chanois, dont nous avons parlé aux « Echos » de notre numéro de janvier et que recommandons à nos lecteurs.

NOUVELLES SYNDICALES

LE CINÉMA EUROPÉEN DÉTRUIRAIT LE CINÉMA NATIONAL

par Louis DAQUIN

L'AN dernier, je m'étais efforcé dans *Le Technicien du Film* d'analyser les thèses fragiles des partisans du « Cinéma Européen », thèse soutenue soit par Guy Desson, Président du Conseil Supérieur du Cinéma et de la Commission Presse-radio-cinéma à l'Assemblée Nationale, soit par *France-Films Production*, l'organe de feu le Syndicat autonome, soit par la revue *Economie et Cinéma*, imposante brochure éditée par la Gamma Film, dont la devise était : « Par son effort de co-production européenne, impose sa marque sur les écrans du monde ».

La campagne européenne fut soutenue plusieurs mois durant. Puis la Gamma Film se vit dans l'obligation de restreindre son activité, les co-productions européennes ne s'étant pas particulièrement « imposées ». Enfin ce fut le silence et les raisons nous en furent données par M. Morice, l'ancien ministre de tutelle du cinéma, qui déclarait dans une interview : « Ce ne sont pas tellement les gouvernements qui ont reculé devant l'idée, mais ils ont finalement dû tenir compte de certaines réactions ou de certaines incompréhensions de l'opinion ».

Voici qu'aujourd'hui se dessine une nouvelle offensive. M. Frenay, délégué général du Syndicat des Producteurs (ancien ministre, lui aussi), prend la tête d'une campagne, dans une nouvelle revue, trilingue comme la revue *Economie et Cinéma* de la Gamma Film, éditée et imprimée cette fois en Italie. Comme M. Morice, M. Frenay ne cache pas les difficultés : « Des obstacles politiques se lèveront sous nos pas, écrit-il. Sous couvert de défense professionnelle, certains milieux ouvriers et techniciens s'opposeront à cette tentative qui constitue une étape vers l'Europe unie, à laquelle leur appartenance politique leur commande de s'opposer ».

C'est vrai que nous sommes nombreux à nous opposer au Cinéma européen, non pas « sous couvert de défense professionnelle », mais par un souci constant de défense professionnelle ; non pas parce que des appartenances politiques nous commandent de nous y opposer, mais parce que, *depuis* 1946, *les professionnels, dans leur majorité, pensent que seules des solutions françaises peuvent et doivent être apportées aux problèmes et aux difficultés du Cinéma Français.*

Dans son article « Le marché européen du film », M. Frenay, cinéaste de fraîche date, découvre le cinéma et nous ne pouvons lui en faire grief. Nous sommes même d'accord avec lui quand il écrit : « Le film accessible à des centaines de millions de spectateurs est, en raison de sa diffusion de masse, l'un des meilleurs véhicules de la compréhension réciproque... Ne voit-on pas, à une échelle plus élevée encore, le rôle éminent d'un film comme « Si tous les gars du monde », et la valeur émotionnelle de cette bande n'a-t-elle pas davantage servi la cause du rapprochement universel que de nombreuses conférences de diplomates ou d'experts ? ».

Les créateurs et techniciens ont, depuis de nombreuses années, conscience de la mission du cinéma. Ce n'est point sous une étoile européenne que « Si tous les gars du monde » a vu le jour, et nous n'avons pas attendu M. Frenay pour créer ces œuvres qui, des « Enfants du Paradis » au « Diable au corps », de « La bataille du rail » à « Un condamné à mort s'est échappé », de « Fanfan-la-Tulipe » aux « Grandes Manœuvres », de Dieu a besoin des hommes » au « Journal d'un Curé de campagne », du « Salaire de la peur » au « Monde du Silence » et au « Ballon Rouge », ont fait le tour des écrans du monde, ou fait comprendre et aimer la France et son peuple !

C'est vrai que la rentabilité des films français pose des problèmes différents de ceux qui se posaient il y a dix ou vingt ans. C'est vrai qu'aujourd'hui la rentabilité d'un film français est tributaire pour 40 % des recettes à l'étranger. C'est vrai aussi que les devis des grands films ont considérablement augmenté par suite de l'évolution des techniques et que l'amortissement des « grands morceaux » n'est plus possible sur le seul marché national, quel que soit le succès de ces films. C'est vrai enfin que le développement ou la naissance des cinémas nationaux provoque progressivement, pour les grands pays producteurs de films, une diminution des ressources que procuraient jusqu'à ce jour les marchés étrangers.

A cette situation nouvelle, des solutions nouvelles doivent être apportées. « Le Cinéma a-t-il encore des pionniers ? » demande M. Frenay en conclusion de son article. Ces pionniers existent, Monsieur Frenay. Ce sont tous ceux qui « font les films », tous ceux qui ont fait depuis trente ans la gloire du cinéma français et des autres cinémas nationaux, et ce n'est pas faire preuve de « médiocrité » ou « d'obscurantisme » que de ne pas croire aux solutions européennes que vous nous proposez.

D'abord, pourquoi une Europe limitée à la France, l'Italie, l'Allemagne, la Suisse, la Belgique, la Hollande et l'Espagne ? Pourquoi pas la Pologne, la Tchécoslovaquie, la « Russie d'Europe » ? Ce marché que vous nous proposez est un marché politique ! Pourquoi ? Expliquez-le donc une fois clairement. Si la Grande-Bretagne n'en fait pas partie, nous en trouvons l'explication, une explication qui doit nous faire réfléchir, dans le « Daily Express » du 23 janvier 1957, où nous lisons : *« Les Italiens sont parmi les plus fervents... Les Allemands aussi sont enthousiastes, mais pour des raisons différentes. Ayant manqué par deux fois de subjuguer l'Europe par les armes, ils voient maintenant une possibilité d'arriver à cette domination par le commerce. La politique européenne a été poursuivie en « catimini ». Que le Peuple britannique comprenne maintenant ce qu'elle signifie pour lui et qu'il ne laisse pas de doute dans l'esprit de ses représentants au Parlement quant à l'inquiétude et à la résistance qu'elle soulève. »*

Vous écrivez, Monsieur Frenay, que ce marché commun serait « une vaste aire géographique à l'intérieur de laquelle les capitaux destinés à la production s'investiraient librement, où le jeu de l'offre et de la demande ne rencontrerait aucune entrave pour les films appartenant à un pays membre de la communauté ». Est-ce qu'aujourd'hui les capitaux italiens, allemands ou belges ne s'investissent pas librement dans la production française ? Vous parlez du « jeu de l'offre et de la demande » en oubliant simplement qu'un film n'est pas créé uniquement en vue de transactions entre commerçants, mais qu'il s'adresse à des spectateurs, et ce sont eux qui font le jeu de l'offre et de la demande. Ce n'est point parce qu'il n'y aura plus de frontière entre la France et l'Allemagne que tel film remportera obligatoirement un grand succès en Allemagne et vice-versa. Chaque film est un prototype — tant sur le plan industriel que sur le plan artistique — à chaque film correspond un marché et un public différents : tel film trouvera son complément de « rentabilité » en Amérique du Sud ou au Canada, tel autre en Italie, tel autre en Chine ou en U.R.S.S., tel autre en Grande-Bretagne ou en Amérique du Nord. Même en France, sur notre territoire, nous nous apercevons que tel film totalisant de fortes recettes dans la région de Bordeaux, subit un échec dans la région du Nord.

Mais ce qui nous inquiète, et nous sommes en droit de l'être, c'est lorsque vous écrivez, Monsieur Frenay, que, grâce à ce marché commun, on pourrait « faire appel aux techniciens, aux vedettes de son choix, on utiliserait librement studios, laboratoires, pellicules, et enfin les recettes seraient librement rapatriées dans leur pays d'origine ». Un autre défenseur du cinéma euro-

péen n'écrit-il pas : « Sur le plan technique, une organisation à compétence européenne pourrait avoir une action constructive axée vers l'amélioration des conditions d'utilisation des plateaux et des laboratoires, *l'élaboration des divers types*, la normalisation du matériel, l'unification des *règles de rémunération des vedettes, des techniciens...* » (1)

Quant à nous, nous voyons de plus en plus clairement, ce que pourrait être ce marché commun du cinéma où, logiquement, on commencera par créer les conditions pour que les prix de revient des films soient les mêmes dans tous les pays. Ce sera donc automatiquement l'alignement des salaires, l'alignement des Conventions collectives, l'alignement des équipes de films, et nous sommes en droit, non par esprit partisan ou politique mais par expérience professionnelle, de supposer que cet alignement se fera sur l'Espagne ou l'Italie et non sur la France, où les conditions de travail, tant sur le plan de l'organisation que sur celui des salaires et des avantages sociaux, sont nettement supérieures.

Il y a plus grave. On pourra faire appel aux « techniciens et vedettes de son choix ». Or, cela signifie suivant les termes en usage : la liberté du marché de la main-d'œuvre. Plus de passeport ! Plus de barrières ! Plus de techniciens français, italiens, allemands, mais des « techniciens européens ». « Vous refusez de signer ce contrat à tel film ?... Soit. Demain, je fais venir un opérateur allemand ». Et cet opérateur allemand aura le droit de travailler en France, sans qu'aucun technicien français ne puisse s'y opposer, même si l'équipe se compose déjà de trois techniciens italiens et de deux techniciens espagnols... La loi limitant le pourcentage des étrangers à 10 % ne pourra plus jouer. *Ce ne sont plus des étrangers... Ce sont des européens !*

Bravo. Vive la suppression des passeports !... *Mais le cinéma européen, ce serait pour la majorité des techniciens français le remplacement du passeport par la carte de chômage.*

M. Frenay poursuit : « Il sera difficile de faire comprendre aux laboratoires et aux studios qu'ils n'ont rien à perdre et à craindre du marché commun ». Cette fois la réticence des laboratoires et des studios n'est pas mise sur le dos de la politique, comme c'est le cas pour les ouvriers et les techniciens, et la réaction est des plus naturelles. La création du pool européen du charbon n'a-t-il pas provoqué la fermeture de 80 puits de mine français, l'exploitation dans les mines allemandes étant plus bénéficiaire ? Si demain le marché commun de l'automobile était créé, ce serait le déclin de l'industrie automobile française — c'est-à-dire le chômage pour une grande partie des 500.000 ouvriers de l'automobile — car notre territoire serait envahi par la Volkswagen dont le prix de revient est de 30 à 40 % moins élevé que celui des voitures françaises.

Le cinéma est un art, mais c'est aussi nécessairement une industrie et pour que cet art demeure national, *il faut aussi que les bases de son industrie soient nationales.*

L'une des caractéristiques de la production française est sa nature artisanale. C'est la multiplicité des producteurs indépendants qui permet cette diversité de la production française, diversité qui est l'une de ses qualités majeures. Déjà les producteurs indépendants éprouvent de sérieuses difficultés pour résister à la politique des grandes sociétés de production et de distribution. Il est clair que si une association économique se créait entre l'Italie, l'Allemagne et la France, cette association se ferait entre les grandes sociétés, entre les trusts, au détriment des petites sociétés appelées tôt ou tard à succomber. Un journal économique, inspiré par le Conseil National du Patronat Français, écrivait récemment : « La France ne pourra longtemps traîner dans le marché commun un poids d'entreprises mal adaptées aux progrès techniques... Cela implique que la faillite, élément essentiel d'assainissement dans un système économique de libre entreprise, retrouve tout son rôle » ! !

Parmi les arguments-massues, citons enfin celui-ci qui doit nous faire tous réfléchir et plus particulièrement les créateurs de films : « Que l'on songe seulement à la sécurité que donnerait aux producteurs et aux exploitants une définition des critères généraux de civisme et de moralité auxquels serait subordonné l'octroi des autorisations de tournage et des permis d'exploitation » (1). Ce qui veut dire que le cinéma européen, c'est aussi la création d'une censure européenne, alignée sur les exigences diverses de tous les pays associés et l'on imagine aisément à quel degré de stérilisation nous serons soumis... Mais en contre-partie, quelles perspectives ! La suppression du passeport et des frontières !

Le dernier argument employé est de nous présenter le cinéma européen comme la seule solution permettant de concurrencer le cinéma américain. Or, si le marché commun du film était organisé, les films américains, au lieu d'avoir six barrières douanières à franchir, n'en auraient plus qu'une. Il est à prévoir, il est même certain qu'un accord se ferait rapidement entre le M.P.P.A. et le trust européen du cinéma pour une répartition des zones, comme cela se faisait pour le pétrole ou la vente des appareils de télévision. Le fait même que les Etats-Unis, dont nous connaissons la politique en matière de films, encouragent et soutiennent cette nouvelle formule, doit nous faire réfléchir.

C'est vrai, comme l'écrit M. Frenay, que « Les ballons d'oxygène que constituent les protections contre la concurrence étrangère et les primes à l'exportation ne sont que cautères sur jambe de bois ». Depuis très longtemps les organisations professionnelles le reconnaissent; c'est pourquoi elles soutiennent le récent rapport de réorganisation de la profession, voté à l'unanimité par le Conseil Economique qui apporte les véritables solutions: des solutions françaises aux problèmes du Cinéma français.

La politique du film français à l'étranger doit être envisagée sous deux aspects : celui de la production et celui de l'exploitation. Pour la production il importe, comme nous le disions au début de cet article, que soit révisé le régime des co-productions, mais un régime de co-productions étendu à tous les pays, sans aucune discrimination. Quant à l'exploitation des films, c'est le caractère spécifique de chaque marché, c'est-à-dire le goût des spectateurs de chaque pays étranger, qui préside aux échanges de films. La véritable politique consiste donc à favoriser les échanges dans toutes les directions sans exclusive, sans monopole. Un seul principe doit dominer : la réciprocité. Au nom de l'idéal culturel évoqué par M. Frenay, il faut que les meilleurs films de tous les pays soient projetés sur nos écrans, et réciproquement il faut que les meilleurs de nos films puissent être projetés sur tous les écrans du monde, aussi bien sur ceux de l'Amérique que sur ceux de l'U.R.S.S.

(1) « Les buts et les moyens d'une communauté européenne du cinéma » par Robert Guidet, chef de cabinet du secrétaire d'Etat à la Présidence du Conseil.

(1) « Les buts et les moyens d'une communauté européenne du cinéma » par Robert Guidet, chef de cabinet du Secrétaire d'Etat à la Présidence du Conseil.

Pierre LAROCHE
vu par Hinkis

LE SYNDICAT DES TECHNICIENS
communique :

LE SALAIRE DES TECHNICIENS ET LE COUT DES PRODUCTIONS

Au cours d'une entrevue d'une délégation du Syndicat des Techniciens auprès du Directeur Général du Centre National de la Cinématographie, celui-ci a indiqué que les producteurs souhaitaient une diminution des salaires.

La délégation des Techniciens a évidemment fourni des indications verbales qu'il n'est pas utile de développer ici, mais nous publions la lettre adressée aussitôt cette conversation au Directeur Général et qui la résume.

PARIS, le 7 janvier 1957

Monsieur le Directeur Général,

Lors de notre dernier entretien, vous nous avez transmis les doléances des producteurs au sujet de l'augmentation du coût de la production des films français.

Nous vous avons alors fait remarquer que le pourcentage du chapitre « Salaires techniciens » était en diminution par rapport à l'avant-guerre, mais que nous étions prêt à étudier avec les producteurs, les moyens d'assurer la stabilité d'emploi des techniciens de la production cinématographique, cette stabilité d'emploi influant à coup sûr sur l'évolution des salaires.

Nous nous permettons de vous rappeler que, jusqu'à présent, le Syndicat des Producteurs s'est opposé à toute tentative faite dans ce sens.

Nous pensons que la première nécesssité, pour une organisation générale de la profession, est la carte professionnelle de technicien. *Les producteurs sont eux-mêmes persuadés de cette nécessité, puisque l'une des revendications de Monsieur FRENAY est le renforcement du contrôle des cartes de producteur !*

Mais le Syndicat des Producteurs a décidé une fois pour toutes de s'opposer à l'obtention de la carte professionnelle pour l'ensemble des catégories de techniciens du cinéma. Or, cette carte professionnelle n'est nullement dirigée contre les producteurs, bien au contraire pourrions-nous dire.

En fait, cette carte a pour but :

- *de permettre une numération exacte des techniciens du cinéma,*
- *de déterminer les ayants-droit aux services sociaux que nous nous efforçons à mettre sur pied, en accord avec les producteurs,*
- *de « certifier » la valeur technique des professionnels qui peuvent être appelés à doubler des équipes étrangères travaillant en France,*
- *d'identifier professionnellement les techniciens auprès d'employeurs éventuels et accidentels, tels que particuliers, laboratoires, industriels, écoles, etc.*

Quels avantages tirent les producteurs de leur opposition à l'obtention de la carte professionnelle pour les techniciens ?

A ce jour, aucun pour les producteurs honnêtes, sérieux et qualifiés. Seuls, des producteurs de pacotille ont cru préférable de s'adjoindre des techniciens amateurs : le résultat n'a pas été des plus satisfaisants.

Mais dans nos liaisons avec le Ministère du Travail, pour le doublage des équipes étrangères, dans nos prévisions pour la mise en place de nos réalisations sociales communes, dans les rapports des techniciens avec des organismes faisant un appel occasionnel à la technique cinématographique, le manque de carte professionnelle se fait cruellement sentir.

Nous considérons donc cette revendication comme essentielle, et souhaitant avant tout une organisation réelle de la profession, nous ne formulons de notre part aucune objection au renforcement du contrôle de la carte professionnelle.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur Général, l'expression de notre considération.

Le Secrétaire Général
L. DAQUIN

PRESSE FILMEE

La Section de la Presse filmée s'est réunie en Assemblée générale le 17 janvier et a examiné le projet de Convention collective élaborée avec le Syndicat patronal.

La Section est d'accord sur l'essentiel de cette Convention et s'étonne qu'elle ne soit pas en mesure d'être signée immédiatement. C'est pourquoi l'unanimité des membres a décidé d'envoyer la lettre ci-dessous à la Chambre patronale:

Monsieur le Président,

Vous savez, comme nous, le temps que nous avons consacré à l'élaboration d'une Convention Collective. Après avoir pour ainsi dire terminé les conversations et nous être mis d'accord sur des textes, nous n'avons pu passer à la signature définitive par le simple fait que la section des Reporters de l'ex-Syndicat Autonome n'a pas accordé l'attention nécessaire à nos communes discussions.

Les membres de la section « Presse-Filmée » de notre Syndicat, réunis en assemblée générale le 17 janvier, ont pris acte de cette situation et pensent qu'elle ne peut durer continuellement.

C'est pourquoi les membres de la section demandent à l'unanimité qu'une réunion soit rapidement organisée entre toutes les parties contractantes et qu'un délai expirant au 28 février soit fixé pour la terminaison des conversations et la signature définitive de la Convention Collective.

Enfin, la section demande également, dans la mesure où une carence quelconque serait constatée de la part de la section des Reporters de l'ex-syndicat Autonome, que la Convention soit signée pour la partie terminée à l'expiration du délai du 28 février.

Dans l'attente de votre réponse, nous vous prions d'agréer Monsieur le Président, l'expression de nos sentiments distingués.

Pour le Secrétaire Général
L. DAQUIN

Par ailleurs, la Section a procédé au renouvellement de son Bureau, composé de : Paula Neurisse, Robert Boucard, Marcel et Simone Laville, Victor Martin et Boris Tzanck.

COURT METRAGE

La section Court Métrage s'est réunie le 22 janvier et a procédé au renouvellement de son bureau. Ont été élus:

Secrétaire : André Vetusto ; *Secrétaire adjoint* : Jacques Lemoigne. *Trésorier* : Henri Fabiani ; *trésorier adjoint* : Pierre Guilbert.

Enfin la Section a désigné J. Venard, A. Vetusto, H. Fabiani et P. Guilbert pour réunir une documentation de projet de Convention collective du Court Métrage et de prendre contact avec le Syndicat des producteurs.

ACTIVITES DES AUTRES SECTIONS

Enfin la Section des Secrétaires de Production, des Assistants Opérateurs, des Directeurs de la Photographie, des Cameraman, des Ensembliers et Régisseurs d'extérieurs s'est réunie dans les dernières semaines.

ASSEMBLEE GENERALE

L'assemblée générale annuelle du Syndicat des Techniciens est fixée au dimanche 10 mars, salle des Centraux, rue Jean-Gougeon.

A PROPOS DES TRAVAILLEURS ETRANGERS REFUGIES EN FRANCE

Différents organismes ont demandé au Syndicat des Techniciens, de placer dans la profession des réfugiés hongrois.

La réponse suivante a été faite:

Le syndicat s'est toujours refusé de jouer le rôle d'agence de placement pour les techniciens français, il ne peut par conséquent pas déroger à cette règle.

De plus, il serait difficile de le faire au moment où un bon nombre de techniciens sont sans emploi.

Enfin le Syndicat rappelle qu'il a toujours été pour l'accueil des réfugiés politiques dans notre pays, et si les tech-

niciens dans ce cas, obtiennent le permis de travail du ministère du Travail et un emploi et s'ils désirent adhérer au syndicat, ils seront accueillis et défendus au même titre que tous les travailleurs de notre industrie.

LES CONSEILS DE PRUD'HOMMES, LES EMPLOYES ET CADRES

Deux nouvelles lois viennent d'apporter quelques modifications aux règles de compétence des conseils de prud'hommes.

1. Les employés

Jusqu'à présent, lorsque la demande était supérieure à 35.000 francs, les litiges entre *employés* et patrons pouvaient être portés, soit devant le conseil des prud'hommes comme pour les ouvriers, soit devant d'autres tribunaux (juge de paix, tribunal de commerce, ou tribunal civil).

Désormais, cette option est supprimée. Lorsqu'il existe un conseil de prud'hommes dans la région pour la profession, c'est obligatoirement à lui seul que sera soumis le litige entre un employé et son patron (1). Sinon, c'est au juge de paix.

2. Les cadres

La possibilité d'option entre la juridiction prud'homale et les tribunaux de droit commun, supprimée pour les litiges avec des employés, subsiste néanmoins pour les différends entre les *cadres* et leurs employeurs. Toutefois, ce droit d'option est retiré désormais aux patrons. Seuls les cadres eux-mêmes, s'ils le désirent, peuvent attaquer leur patron devant le tribunal civil ou le tribunal de commerce au lieu du conseil des prud'hommes (1). En pratique, les conseils de prud'hommes offrent de plus grandes garanties, car ils sont composés pour moitié de juges ouvriers.

NOS DEUILS

Nous avons appris le décès de Jean Lauze, peine d'Art Décoratif, survenu le 18 janvier et de Pierre Zann, assistant du Son le 24 janvier.

Que les familles trouvent ici l'expression des sincères condoléances des Techniciens, du Syndicat et du « Technicien du Film ».

ACCIDENT

Notre camarade Bonnemaison, chef maquilleur, est tombé accidentellement chez lui et s'est fortement brûlé. Il est hospitalisé à l'hôpital Broca. Nous lui souhaitons un prompt rétablissement.

DES NOUVELLES DE...

Victor *Revelly*, assistant du son, accidenté à Saulieu, au printemps dernier, est rentré chez lui et se réadapte très doucement. Nous espérons qu'il reprendra bientôt son activité.

Anatole *Paris*, chef maquilleur qui, au cours d'une promenade à la campagne, fut accidenté par la chute d'un arbre, a repris le travail.

INFORMATIONS SOCIALES

D'ANNE-MARIE BEYNES

Trop de techniciens ignorent encore qu'un service social a été créé pour eux en 1956 et qu'une conseillère sociale se tient à leur disposition, 7, rue du Helder, tous les jours de 14 h. 30 à 16 h. 30 sauf le vendredi et le samedi (Tél.: TAI 73-16).

C'est cette conseillère sociale, elle-même qui aujourd'hui vient prendre contact avec tous par ces quelques lignes et vous dire qu'elle connaît déjà tous les problèmes qui vous préoccupent.

Elle essaye d'y trouver une solution et elle vous apportera chaque mois dans ce journal les réponses aux diverses questions posées le plus souvent pendant ses permanences.

Elle est persuadée que de nombreux litiges avec les administrations proviennent d'un manque d'informations et qu'il est nécessaire de vous donner des renseignements sur diverses questions sociales pour vous éviter des ennuis.

Toutefois, elle vous demande de vous intéresser à cette rubrique sociale et de suivre autant que possible, les conseils donnés car il lui est parfois impossible de « dépanner » certains techniciens qui, par suite de négligence, se trouvent dans des situations par trop tragiques !...

MEDECINE PREVENTIVE DU TRAVAIL

Aujourd'hui, je viens vous informer qu'un service de médecine du travail a été créé pour vous aussi l'an dernier.

Il fonctionne 52, rue Taitbout (Tél. TRI 95-62) tous les jours de 8 h. à 18 h.

Le directeur est Monsieur Mulle.

Le médecin-chef, Docteur Bommelaer.

Tous les techniciens seront convoqués une fois par an pour passer une visite de surveillance préventive. Toutefois, ils seront des inconnus pour ce service médical et les convocations seront faites au hasard.

Le directeur serait très content que les techniciens fatigués désirant passer cette visite lui expriment ce désir par écrit et ils seront convoqués très rapidement.

D'autre part, ceux qui reçoivent leur convocation pour un jour et une heure où ils ne peuvent se rendre libres, sont invités à téléphoner au centre de la rue Taitbout pour prévenir et faire changer leur rendez-vous.

Le service médical et le service social s'occupent aussi d'améliorer les conditions de travail dans les studios. Nous vous en reparlerons.

A. M. BEYNES

L'ASSURE SOCIAL NE VERSERA PLUS QUE 20 % AU PHARMACIEN

La convention conclue entre la Sécurité Sociale de la région parisienne et les pharmaciens est appliquée à partir du 17 décembre.

Désormais, l'assuré social ne versera plus au pharmacien que 20 pour cent du montant de l'ordonnance, le surplus étant réglé directement au pharmacien par la Sécurité Sociale.

Les conditions requises sont les suivantes :

● L'assuré doit être affilié à un centre de paiement géré ou contrôlé par la Caisse centrale de Sécurité Sociale de la région parisienne.

● Le montant des produits pharmaceutiques figurant sur l'ordonnance doit être au moins égal à 3.000 francs (1.000 francs pour les économiquement faibles et les chômeurs).

● L'assuré doit présenter au pharmacien :

1) Une feuille de maladie correctement remplie ;
2) Une pièce d'identité ;
3) La carte d'immatriculation à la S.S. ;
4) Le dernier bulletin de salaires.

● Les bénéficiaires de ces dispositions devront obligatoirement, dans le délai d'un mois, demander auprès de leur centre de paiement le règlement de leurs ordonnances munies de vignettes, de leurs feuilles de maladie et joindre à celles-ci, avec le dernier bulletin de salaire, le volet rouge de la délégation remis par le pharmacien.

● Exceptionnellement, le pharmacien aura la faculté de refuser de faire l'avance des 80 pour cent s'il juge que l'assuré social est en mesure de payer.

Dans ce cas, l'assuré pourra faire viser l'ordonnance à sa caisse de Sécurité Sociale qu'il présentera ensuite au pharmacien qui ne pourra plus alors refuser l'avance des 80 %.

● Economiquement faibles et chômeurs. — L'avance des 80 % leur sera automatiquement consentie sur le vu de leur carte d'immatriculation ou d'un bulletin d'allocation chômage.

(1) Loi numéro 56-1280 du 18 décembre 1956, « J. O. » du 19, article 1er, parag. I, qui abroge et remplace l'article 80 du livre IV du Code du Travail.

Bernard Celeyron, conseiller animalier, introduit Marc Taynor au Gala de l'Ami des Bêtes. Ce soir-là de nombreux animaux furent présentés par ses soins. Dans le domaine du conseiller animalier, il faut distinguer le conseiller hippique dont nous avons déjà parlé en la personne de François Nadal.

LES CONSEILLERS TECHNIQUES

par Maurice Magalon

Si nos souvenirs sont exacts, M. Marcel LHERBIER écrivait (en substance), il y a quelques années :

« Le Metteur en scène idéal devrait posséder une culture très étendue, un goût parfait, une érudition encyclopédique, un savoir gigantesque. Il devrait, à tout moment et dans tous les domaines, être capable de déceler ce qui « cloche », et d'y apporter remède immédiatement. »

Un tel homme, en admettant qu'il existe, ce qui est difficilement imaginable, ne pourrait pourtant, absorbé par son travail de réalisateur, avoir l'œil à tout, et devrait, comme ses confrères, faire confiance à ses collaborateurs. Ceux-ci, d'ailleurs, conseillers historiques, militaires, etc., connaissent admirablement leur métier, et rendent à la Production les services les plus précieux.

Il est cependant des cas d'espèce pour lesquels les collaborateurs habituels des réalisateurs pourraient ne pas posséder les connaissances ou la documentation nécessaires. Dans ces cas particuliers interviennent les Conseillers Techniques.

Il arrive parfois que la Production s'adresse à des Conseillers n'appartenant pas à la profession cinématographique. Pour le tournage des scènes se déroulant dans les milieux policiers, par exemple, il est fréquent qu'un fonctionnaire de la Préfecture de Police, ou du Quai des Orfèvres, prête son concours, afin que soit scrupuleusement respectée la vérité. Il en est ainsi lorsque des armes véritables (pistolets, mitraillettes), doivent être utilisées. Ces armes sont apportées et remportées chaque jour, et surveillées pendant le tournage, par un authentique policier. De même, lorsque l'action se passe dans les milieux judiciaires ou les hautes sphères de la magistrature ; avocats ou anciens magistrats viennent souvent donner leurs conseils éclairés.

Mais, à l'exception de ces cas très particuliers, les Conseillers Techniques consacrent toute leur activité au cinéma. C'est de quelques-uns d'entre eux que nous voudrions vous parler, ainsi que des problèmes qui les préoccupent, et que nous exposerons à la fin de cet entretien.

François NADAL est chargé de tout ce qui concerne les chevaux et les attelages, que les films d'époque utilisent de plus en plus fréquemment. Il doit résoudre toutes les questions de location, transport, hébergement, nourriture, ferrure et pansage des chevaux. La sélection et l'entraînement des cavaliers, le choix des chevaux de vedettes et les conseils indispensables à ces dernières, les repérages d'extérieurs convenant aux scènes à réaliser, sont également de son ressort.

Ses connaissances et sa documentation, jointes à celles de M. Roger Debut, fournisseur n° 1 du cinéma en chevaux et voitures de toutes sortes, lui permettent de rendre aux réalisateurs des services fort appréciés. Devant certaines difficultés inattendues, il lui est arrivé de doubler certaines vedettes, hommes ou femmes (mais oui !...). Il a même eu l'occasion, pour un plan très rapproché, de prendre sous la vedette la place du cheval, ce qui lui a donné droit à une magnifique volée de coups de cravache, inscrite dans le scénario, et qu'il aurait été dangereux de donner à l'animal lui-même. Bel exemple de conscience professionnelle !

André GARDERE est Conseiller Technique en matière d'escrime. Le *Technicien du Film* vous a donné le mois dernier quelques détails sur son activité. Il désigne et entraîne les escrimeurs, écrit les combats en fonction de l'époque, du scénario et de la disposition du décor. Il dirige les répétitions, donne aux vedettes les directives nécessaires, et surveille le tournage des combats. Car, redisons-le, un duel s'écrit, s'apprend, se répète et se joue comme une scène de comédie. Ce n'est qu'en procédant de cette façon qu'on peut obtenir des résultats satisfaisants, tout en évitant ou en minimisant les accidents.

Il y a nombre de Conseillers Techniques animaliers, chacun d'eux possédant un ou plusieurs animaux rares et dressés, qu'ils sont seuls à pouvoir faire travailler. Paul LEROYER, actuellement Maître de ménagerie à Monaco, était propriétaire du célèbre chien Gangster. Le chien Rex appartient à M. LESOURD. MM. DECOURRIERE, DEMOULIN, Georges BLANC, possèdent des animaux divers souvent employés dans le cinéma. Enfin, Bernard CELEYRON se propose de fournir — et il a déjà brillamment commencé — tous les animaux possibles à la production cinématographique. Son Office Central de Vente d'Animaux, à Levallois-Perret, vous louera chiens, ânes, perroquets (parlants), ours, fauves, et jusqu'aux girafes et aux éléphants.

COGAN, Georges DEMAS, Jo DAVRAY, sont Conseillers Techniques en matière de bagarres et de cascades. Leur rôle est d'écrire les combats, pour lesquels plusieurs sports sont mis à contribution, de la lutte gréco-romaine au judo, en passant par le catch, la boxe et la savate. Comme pour l'escrime, la bagarre écrite est ensuite apprise, répétée et jouée, sous leur direction, par leurs équipiers habituels. Le caoutchouc mousse, l'hémoglobine, les meubles de balsa, les bibelots en plâtre et les vitres en sucre, sont les accessoires favoris de nos bagarreurs.

Héry Caouissin, quoique laïc, est Conseiller Religieux. Rien de ce qui concerne les décors, les vêtements et les rites liturgiques, ne lui est étranger. Son concours, dans « Lucrèce Borgia », « La Du Barry », « Dieu a besoin des Hommes », etc., a permis d'éviter les erreurs dans ce domaine particulièrement délicat.

A ce propos, et puisque l'occasion nous en est donnée, disons qu'à notre sens, la présence d'un Conseiller Religieux laïc nous paraît seule souhaitable sur un plateau. Nous craignons, en effet, que les Conseillers ecclésiastiques ne soient tentés d'intervenir dans des questions concernant le scénario lui-même, et non le rite liturgique proprement dit. La Centrale Catholique du Cinéma n'a-t-elle pas récemment déclaré qu'elle aimerait être consultée sur les scénarii ? Nous trouverions fâcheux qu'un Conseiller Technique pût devenir un Censeur supplémentaire.

Nous pensons d'ailleurs, et ceci s'applique à tous les cas, que lorsqu'on peut trouver au sein de la profession les éléments dont on a besoin, les professionnels doivent toujours être préférés aux amateurs quels qu'ils soient.

Ceci dit, il est certain que le concours des Conseillers Techniques est précieux, indispensable même. Aussi comprend-on mal que leur position dans la profession n'ait pu être, jusqu'à présent, nettement définie. Placés de « l'autre côté » de la caméra, ils participent à toutes les activités de la Technique, dont ils ont toutes les prérogatives. Leur contrat est celui de la Technique, leur salaire égal ou quelquefois supérieur à celui de bon nombre de leurs camarades techniciens, auxquels ils sont assimilés par les défraiements, heures supplémentaires, etc. Ils ont souvent sous leurs ordres un ou plusieurs

assistants de toutes sortes, ce qui semble les placer sans conteste dans les rangs des « Cadres ».

Et pourtant, jusqu'à ce jour du moins, on n'a jamais su dans quelle catégorie les situer. Adhésion syndicale et immatriculation à la C.A.P.R.I.C. leur sont actuellement interdites, faute d'une Section ou Sous-Section dans laquelle ils pourraient être inscrits. On a été jusqu'à vouloir les assimiler aux Acteurs de Complément, ce qui est absolument impensable.

Nous posons aujourd'hui la question : Voudra-t-on, dans un avenir très prochain, donner aux éléments indispensables que sont les Conseillers Techniques, la place à laquelle ils ont droit, en leur permettant de rejoindre, au sein du Syndicat, la grande famille cinématographique ?

Avec Jean Delannoy et Pierre Fresnay au cours du film « Dieu a besoin des hommes », le conseiller religieux Hery Caouissin dirige toutes les cérémonies religieuses du cinéma.

UN COMMUNIQUÉ DES CAVALIERS DU CINÉMA A PROPOS DES NOUVEAUX SALAIRES

Le TECHNICIEN DU FILM a publié, dans son numéro de janvier, le nouveau Protocole d'Accord. Nos camarades Cavaliers du Cinéma se sont émus à juste titre d'y trouver encore une fois, en regard de la mention : CAVALIER « ORDINAIRE » (quelle plaisanterie, pour les connaisseurs, que cet adjectif !), un cachet dont le montant les ramène d'une bonne dizaine d'années en arrière.

Ils nous prient de rappeler que c'est assez récemment, à la faveur d'une confusion, voulue ou accidentelle, que la mention : COSTUMES SPECIAUX, CHEVAL qui figurait depuis longtemps au Protocole, s'est brusquement transformée en CAVALIER « ORDINAIRE », le montant du cachet restant inchangé.

Ils affirment qu'il n'existe pas de cavaliers « ORDINAIRES », surtout au cinéma. Il n'y a que de VRAIS cavaliers, formés et entraînés au prix de longs efforts et de lourds sacrifices, (en particulier financiers), lesquels méritent compensation, de VRAIS cavaliers, seuls capables de donner satisfaction à ceux qui les emploient. Quant aux autres !... Toute tentative d'économie dans ce domaine s'est TOUJOURS révélée catastrophique, et les producteurs sérieux le savent fort bien.

Les Cavaliers du Cinéma, dont les cachets, on le sait, sont depuis plusieurs années de 8.000 et 10.000 francs par jour, demandent qu'il ne soit tenu aucun compte des 3.675 francs inscrits au Protocole d'Accord. Cette mention, qui n'a pas à y figurer, y a été insérée par des profanes, sans consultation d'aucune personne compétente. Ils espèrent qu'elle disparaîtra bientôt dudit Protocole.

Que l'on compare, d'ailleurs, ces 3.675 francs aux 4.085 francs alloués aux spencers et smokings blancs, et l'on comprendra qu'il ne peut s'agir que du COSTUME de Cavalier, et non de la participation de SPECIALISTES qui, (tout peut arriver), risquent leur vie, et même, (s'ils n'étaient vraiment que des cavaliers « ordinaires »), celle des autres !

Alain JESSUA vient de remporter le Prix Jean Vigo pour la qualité de réalisation de son court-métrage « Léon La Lune ».

André ROY, des Films André Roy, vient de prendre la gérance de la maison de distribution « Les Films Lauzin ». M. J. Schoubrenner sera directeur des ventes.

Jean GUELIS, conseiller chorégraphique du cinéma et danseur étoile de l'Opéra de Paris, 3, rue du Faubourg-Saint-Honoré à Paris, vient de former un groupe de danseurs et danseuses classiques et modernes à l'intention des productions cinématographiques. Il cherche actuellement un secrétaire artistique introduit auprès des productions pour diriger ses relations publiques.

Willy KURANT, cameraman belge, devient notre correspondant auprès des techniciens de la production cinématographique belge. Il est également chargé de nos relations publiques dans ce pays. Nous savons déjà que notre ami Henri Storck s'occupe auprès de notre revue plus spécialement de la branche auteurs et réalisateurs de ce pays.

Eugène DESLAW nous apprend que son film « Vision fantastique », tourné à Madrid, comportera pour la première fois au cinéma des scènes réalisées en négatif solarisé. Une machine de solarisation a été spécialement construite pour cette production hispano-suisse dans le laboratoire Schwarz à Berne.

Nicole BOUBAN, chef maquilleuse et coiffeuse, nous prie de communiquer sa nouvelle adresse : 5, rue Pierre-Joigneaux à Asnières (Seine). Tél. GRE. 19-99.

Michel BOISROND va entreprendre pour la firme Ariane un film, « La Parisienne », dont Brigitte Bardot et Henri Vidal seront les principaux interprètes. Jean Aurel, Jacques Emmanuel et Annette Wademant qui ont écrit les dialogues ont également réalisé l'adaptation.

Maxime DANIN, qui vient de réaliser un court-métrage sur les « Tapisseries du XXe Siècle », va tourner un nouveau documentaire consacré cette fois aux tapisseries de l'Apocalypse d'Angers.

Raoul LEVY a quitté Paris pour New-York, afin d'étudier les détails de la future réalisation à grande mise en scène « de la Terre à la Lune », tirée de l'œuvre de Jules Verne. Le réalisateur de ce film n'est pas encore choisi.

Henri DECOIN, entre ses quatre projets annoncés, dont « Arcades des Champs-Elysées » et un récit d'espionnage situé dans le cadre de la dernière guerre, a finalement opté pour le film « Tous peuvent me tuer », d'après un sujet du comédien André Versini qui fait ainsi ses débuts de scénariste. Albert Simonin en écrira les dialogues.

Philippe AGOSTINI porterait à l'écran le sujet du roman de Paul Guth, « Le naïf aux quarante enfants ». François Périer vient d'être pressenti pour y tenir le rôle principal.

Edouard CALIC a été choisi par le producteur Ellingsen pour écrire le scénario du film « Amundsen ». Nous savons que ce film fera l'objet d'une co-production franco-norvégienne et qu'Edouard Calic va entreprendre un voyage d'étude en Norvège afin de retrouver ceux qui feront les co laborateurs du célèbre explorateur. Le metteur en scène de ce film n'a pas encore été choisi.

Maurice CLOCHE va réaliser très prochainement « Marchands de filles » dont Georges Marchal interprétera le rôle principal.

Billy WILDER portera à l'écran en France, vers la fin de l'année, la célèbre pièce allemande « Une, deux, trois » qui fut à Berlin un des grands succès de l'entre deux guerres. Maurice Chevalier sera la vedette.

Luis BUNUEL va tourner son prochain film au Mexique en octobre prochain. Il s'agit de « La fièvre à El Pao » dont le sujet est tiré du roman d'Henri Castillou.

91 metteurs en scène sur 172 ont travaillé en 1956

Sur 172 réalisateurs de films, 91 seulement ont travaillé en 1956, malgré une année spécialement heureuse.

1) **Nombre total de films produits : 129**
   Films 100 % français : 90
   Films de coproduction : 39

   129

Les films de coproduction se répartissent comme suit :
   26 à majorité française
   13 à majorité étrangère

2) **Investissements français**
Dans les films 100 % français ..... 7.297 millions
Dans les films de coproduction ..... 3.937 millions

11.234 millions

3) **Investissements étrangers ..... 3.152 millions**
4) **Total des investissements ..... 14.386 millions**
5) **Coût moyen**
   Des films français ..... 81 millions
   Des films de coproduction .. 182 millions
   De l'ensemble de la production : 111,5 millions

2 metteurs en scène ont réalisé 3 films chacun

BERTHOMIEU André : La Joyeuse Prison, A la Jamaïque, Cinq millions comptant.
BOYER Jean : Le Couturier de ces dames ; La Terreur des dames ; Le poulet se mange froid.

17 metteurs en scène ont réalisé 2 films chacun :

ANDRE Raoul : La Polka des menottes ; L'Homme et l'Enfant.
AUDRY Jacqueline : Mitsou ; La Garçonne.
BOISROND Michel : C'est arrivé à Aden ; Lorsque l'enfant paraît.
CAM Maurice : Bonjour jeunesse ; L'Amour descend du ciel.
DECOIN Henri : Folies-Bergères ; Le feu aux poudres.
GRANGIER Gilles : Le Sang à la tête ; Reproduction interdite.
HABIB Ralph : La Loi des rues ; Club de femmes.
HUNEBELLE André : Mannequins de Paris ; Les Collégiennes.
KIRSANOFF Dimitri : Ce soir les jupons volent ; Miss Catastrophe.
LABRO Maurice : Le colonel est de la revue ; Action immédiate.
LEPAGE Henry : Pas de grisbi pour Ricardo ; C'est une fille de Paname.
MESNIER Paul : Bébés à gogo ; Une nuit aux Baléares.
POTTIER Richard : La Châtelaine du Liban ; Le Chanteur de Mexico.
REGAMEY Maurice : Honoré de Marseille ; Comme un cheveu sur la soupe.
RICHEBE Roger : Elisa ; Que les hommes sont bêtes.
STELLI Jean : Alerte au Deuxième bureau ; Baratin.
VERNAY Robert : Les lumières du soir ; Nuit blanche... et rouge à lèvres.

72 metteurs en scène ont réalisé 1 film chacun :

AISNER Henri : Dimanche nous volerons.
ALLEGRET Marc : En effeuillant la marguerite.
OGREL Claude-Bernard : La Patrouille de l'espoir.
AUTANT-LARA Claude : La Traversée de Paris.
BARATIER Jacques : Goha et Fulla.
BASTIA Jean : Champignol.
BAUM Ralph : Bonsoir Paris... Bonjour l'amour.
BECKER Jacques : Les aventures d'Arsène Lupin.
BERNARD Raymond : Le Septième Commandement.
BIBAL Robert : Une gosse sensass'.
BILLON Pierre : Jusqu'au dernier.
BOISROBERT Gilles : Kami-Shibai.
BLISTENE Marcel : Silviane de mes nuits.
BORDERIE Bernard : Tahiti ou la joie de vivre.
BRESSON Robert : Un condamné à mort s'est échappé.
BOURGUIGNON Serge : Sikim, terre secrète.
CAMUS Marcel : Mort en fraude.
CANAILLE Caro : Si le roi savait ça.
CANONGE (de) Maurice : Trois de la marine.
CARBONNAUX Norbert : Courte-Tête.
CARNE Marcel : Le pays d'où je viens.
CAYATTE André : Œil pour œil.
CHENAL Pierre : Section des disparus.
CHEVALIER Pierre : L'Auberge fleurie.
CIAMPI Yves : Typhon sur Nagasaki.
CLAIR René : Porte des Lilas.
CLOCHE Maurice : Adorables démons.
CLOUZOT Henri-Georges : Le mystère Picasso.
COUSTEAU Jacques-Yves : Le Monde du silence.
CUNY Louis : Bonjour toubib.
DASSIN Jules : Celui qui doit mourir.
DELANNOY Jean : Notre-Dame de Paris.
DEVAIVRE Jean : Pile ou face.
DIAMANT-BERGER Henri : Mon curé chez les pauvres.
DREVILLE Jean : Quand le soleil montera.
DUVIVIER Julien : Fugue pour clarinette
GANCE Abel : Magirama
GASPARD-HUIT Pierre : La mariée est trop belle.
GOURGUET Jean : Les Promesses dangereuses.
GUITRY Sacha : Assassins et voleurs.
HAGUET André : La Roue.
HOSSEIN Robert : Pardonnez nos offenses.
JOANNON Léo : L'homme aux clés d'or.
JOSIPOVICI Jean : Pitié pour les vamps.
LACOMBE Georges : Le temps de l'amour.
LAMPIN Georges : Crime et Châtiment.
LAVIRON Jean : La vie est belle (avec R. Pierre et J.-M. Thibault).
LE CHANOIS Jean-Paul : Le cas du docteur Laurent.
LEFRANC Guy : Ferdinand, cow-boy.
MOGUY Léonide : Le long des trottoirs
de la PATELLIERE Denys : Le Salaire du péché.
PECLET Désiré, Georges : Du sang sous le chapiteau.
PERGAMENT André : La Rivière des trois jonques.
PHILIPE Gérard : Till l'Espiègle.
PINOTEAU Jack : L'ami de la famille.
QUIGNON Roland : Ah ! quelle équipe.
RADOT Guillaume : Fric-froc en dentelles.
RIM Carlo : Les Truands.
ROULEAU Raymond : Les Sorcières de Salem.
ROY Jean-Claude : Printemps à Paris.
ROZIER Willy : Et par ici la sortie.
ROUQUIER Georges : S.O.S de Noronha
ROUCH Jean : Le Fils de l'eau.
SACHA Jean : OSS 117 n'est pas mort.
SASLAVSKY Luis : Les louves.
SCHŒNDOERFEER Pierre : La passe du diable.
STENGEL Christian : Vacances explosives.
TATI Jacques : Mon oncle.
VADIM Roger : Et Dieu créa la femme ; Soit-on jamais.
VERNEUIL Henri : Paris Palace Hôtel.
VICAS Victor : Je reviendrai à Kandara.
VILLIERS François : Durance (Eau vive).

La moyenne de durée de tournage en 1954 était de huit semaines de tournage par film.

La moyenne en 1956 a été de sept semaines de tournage par film.

COSTUMIER FIATFILM
location - fabrication et vente de costumes
pour le cinéma - reconstitution historique
17, RUE RODIER, PARIS-9e - TRU. 70.85

FABRIQUE DE COMPTOIRS EN ÉTAIN
FOURNITURES GÉNÉRALES POUR CAFÉS, RESTAURANTS, HOTELS, etc...
MAISON FONDÉE EN 1892
BERC ANTOINE 10 & 12, Boulevard Richard-Lenoir PARIS-11e Tél. : ROQ. 41-63
TOUT LE MATÉRIEL DE CAFÉ
LOCATION

LA PLUS ANCIENNE MAISON SPÉCIALISÉE
DANS LE TRANSPORT DE FILMS ET MATÉRIEL CINÉMATOGRAPHIQUE
Transports R. MICHAUX & Cie
2, Rue de Rocroy, PARIS-X e — Tél. TRU. 72-81 et la suite
"VOYAGES" Tél. TRU. 19-88
CORRESPONDANTS DANS LES PRINCIPALES VILLES DE FRANCE
ET A L'ÉTRANGER

FICHES TECHNIQUES DES FILMS DE LA SAISON

POUR LA LISTE COMPLÈTE SE REPORTER A NOS PRÉCÉDENTS NUMÉROS

LA GARÇONNE

Production: ELYSEE FILMS.
Adresse: 3, av. Bertie-Albrecht, et 45, avenue George-V. CAR. 02-80.
Début: 2 janvier 1957.

Réalisateur: Jacqueline Audry.
1 assist. réal.: Henri Toulout.
2e assist. réal.: Bernard Toublanc.
Assist. stag.: Jacques Mélo Kane.
Script-girl: Jeanne Witta.
Directeur prod.: Eugène Tuscherer.
Régisseur général: Maurice Hartwig.
Régisseur gén. adjt: Robert Porte.
Secrétaire de prod.: Jacqueline Fauvel.

Directeur de la photo: Marcel Grignon.
Cameraman: Raymond Lemoigne.
1er assist. opér.: Jean Benezech.
2e assist. opér.: André Marquette.
Photographe: Emile Savitry.

Architecte décor.: Lucien Aguettand.
1er assist. décor.: Alexandre Hinkis.
2e assist. décor.: Gabriel Paris.
Peintre art décor.: Mawart.
Régisseur d'extér.: Louis Germain.
Accessoiriste plat.: Pierre Clauzel.
Accessoiriste décor.: Jean Catala.
Tapissier: Thiébault.

Chef monteur: Yvonne Martin.
Monteur adjt: Jeanne Oudoul.
Chef maquilleur: Ulysse.
Maquilleur: Jacqueline Jaudon.
Coiffeur perruq.: Jean Lalaurette.
Habilleuses: J. Fauvel, L. Margot, A. Bartolomé.
Chef costumier : Gladys de Segonzac. L. Scatena.
Créat. costumes: Mireille Leydet.

Chef opérateur son: Julien Coutellier.
Assistant son: Jacques Bissière.
Assistant son: Jacques Gerardot.

PORTE DES LILAS

Production: FILMSONOR.
Adresse: 44, Champs-Elysées, ELY. 64-31.
Studio: Boulogne.
Début: 26 novembre 1956.

Réalisateur: René Clair.
1er assist. réal.: Serge Vallin.
2e assist. réal.: Michel Wyn.
Assist. stag.: Pierre Hubrecht, Marcel Ginezy.
Script-girl: Francine Corteggiani.
Directeur prod.: Jacques Plante.
Régisseur général: Jean Pieuchot.
Régisseur gén. adjt: Roger Rosen.
Secrétaire de prod.: Adeline Crouset.

Directeur de la photo: Robert Le Febvre.
Cameraman: Roger Delpuech.
1er assist. opér.: Gilbert Sarthre.
2e assist. opér.: Gaston Muller.
Photographe: Beauvarlet.

Architecte décor.: Léon Barsacq.
1er assist. décor.: André Bakst.
2e assist. décor.: Jacques Chalvet.
Peintre art déc.: Marcel Meunier.
Ensemblier: Maurice Barnathan.
Régisseur d'extér.: Henri Vergnes.
Accessoiriste plat.: René Albouze.
Accessoiriste déc.: Pierre Barbet.
Tapissier: Pierre Leau.

Chef monteur: Louisette Hautecœur.
Monteur adjt: Arlette Lalande.
Chef maquilleur: Lina Gallet.
Maquilleur: Jack Marval.
Coiffeur perruq.: Claude Uselman.
Habilleuses: Paulette Ten Have, Elise Servet.
Chef costumier: Georgette Fillion.
Créat. costumes: Rosine Delamare.

Chef opérat. son: Antoine Petitjean.
Assistant son: Fernand Janisse.
Assistant son: Gaston Ancessi.

QUAND LE SOLEIL MONTERA

Production: C.C.F.C.
Adresse: 99, Champs-Elysées. ELY. 79-45.
Studio: Neuilly.
Début: 23 novembre 1956.

Réalisateur: Jean Dréville.
1er assist. réal.: Pascal.
2e assit. réal.: Jean-Paul Rappeneau.
Assistant stag.: Philippe Galandi.
Script-girl: Colette Crochot; stag.: M. Pasquet.
Directeur prod.: François Harispuru.
Régisseur général: A. Bertoux.
Secrétaire de prod.: S. Fleurat.

Directeur de la photo: André Germain.
Cameraman: Jean Lalier.
1er assist. opér.: Michel Bouyer (délégué).
2e assist. opér.: André Du Breuil.
Photographe: Loxenthal.

Architecte décor.: Maurice Colasson.
1er assist. décor.: Jean Forestier.
2e assist. décor.: Brizzio.
Régisseur d'extér.: Turlure.
Accessoiriste plat.: Marcel Dosnon.
Accessoiriste décor.: Georges Balland.
Tapissier: André Guénier.

Chef monteur: Raymond Leboursier.
Monteur adjt: Colette Cueille.
Chef maquilleur: Marcus.
Maquilleur: Eliane Marcus.
Coiffeur perruq.: Jean Lalaurette.
Habilleuses: Germaine Hoden, Gilberte Sponcet.

Chef opérateur son: J. Gallois.
Assistant son: Jean Jak.
Assistant son: Jullien.

L'AMI DE LA FAMILLE

Production: FILMS DU CYCLOPE.
Adresse: 20, avenue Rapp. INV. 96-53.
Début: 2 janvier 1957.

Réalisateur: Jacques Pinoteau.
1er assist. réal.: Claude Pinoteau.
Assist. stag.: Georges Dumoulin.
Script-girl: Charlotte Lefevre.
Direct. prod.: René G. Vuattoux.
Régisseur général: Roger Descoffre.
Secrétaire de prod.: Janine Solomons.

Directeur de la photo: Pierre Petit.
Cameraman: Noël Martin.
1er assist. opér.: Roger Tellier.
2e assist. opér.: Guy Maria.
Photographe : Guy André.

Architecte décor. : Jacques Gut.
1er assist. décor.: Alfred Marpaux.
Régisseur d'extér.: Louis Seuret.
Accessoiriste décor.: André Davalan.
Tapissier: Bourbotte.

Chef monteur: Georges Arnstam.
Monteur adjoint: Jacques Gaillard.
Chef maquilleur: Anatole Paris.
Coiffeur perruq.: Maud Begon.
Habilleuse: Suzanne Revillard.

Chef opérat. son: Robert Biart.
Assistant son: Christian Courmes.
Assistant son: Urbain Loiseau.

LES LOUVES

Production: ZODIAQUE PRODUCTION.
Adresse: 9, sq. Pétrarque. PAS. 23-19.
Studio: Epinay.
Début: 17 décembre 1956.
Fin: 29 janvier 1957.

Réalisateur: Luis Saslavsky.
1er assist. réal.: A. Papuzian.
2e assist. réal.: Claude Cohen.
Script-girl: Colette Robin.
Directeur prod.: Maurice Saurel.
Régisseur général: P. Cottance.
Régisseur gén. adjt: C. Huyard.
Secrétaire de prod.: Y. Rocques.

Directeur de la photo: R. Juillard.
Cameraman: J. Robin.
1er assist. opér.: D. Diot.
2e assist. opér. : P. Charvein.
Photographe: H. Thibault.

Architecte décor.: R. Bouladoux.
1er assist. décor.: J. Allan.
2e assist. décor.: L. Le Neveu.
Ensemblier: Nady Chauviret.
Accessoir. plat.: Robert Testard-[illegible].
Accessoiriste décor.: Robert Roin.
Tapissier: Robert Pilat.

Chef monteur: Marinette Cadix.
Monteurs adjoints: Liliane Saurel, Hadassa Mizraki.
Chef maquilleur: Janine Casse.
Maquilleur : Monique Saurel.
Coiffeur perruq.: Huguette Lalaurette.
Habilleuses: R. Ramigeau, Simone Henry, Y. Garetier.

Chef opérat. son: R. Teissère.
Assistant son: Charles Caprani.
Assistant son: Jacques Thibault.

SAIT-ON JAMAIS

Production: U.C.I.L.
Adresse: 14, avenue Hoche. WAG. 81-93.
Studio: Billancourt.

Réalisateur: Roger Vadim.
1er assist. réal.: J. Poitrenaud.
2e assist. réal.: B. Deflandre.
Assistant stag.: J. Grouet.
Script-girl: S. Durrenberger.
Directeur prod.: L. Carre.
Régisseur général: M. Choquet.
Secrétaire de prod.: J. Choquet.

Directeur de la photo: A. Thirard.
Cameraman: L. Nee.
1er assist. opér.: R. Florent.
2e assist. opér.: A. Tixador.
Photographe: R. Voinquel.

Architecte décor.: J. André.
1er assist. décor.: R. André.
2e assist. décor.: O. Girard.
Ensemblier: C. Merangel.
Régisseur d'extér.: G. Bechir.
Accessoiriste plat.: M. Protat.
Accessoiriste décor.: J. Catala.
Tapissier: M. Vigneau.

Chef monteur: V. Mercanton.
Monteur adjt: S. Cabon.
Chef maquilleur: M. Archambault.
Habilleuses: J. Chaix, M. Brachet, D. Balabanoff.
Chef costumier: Tanine Autre.

Chef opérateur son: A. Archimbaud.
Assistant son: Girard.
Assistant son: Richard.

N'attendez pas la fin de votre abonnement pour le renouveler. 11 n°s par an pour 1000 F
C.C.P. 7595-78. *Vérifiez votre reçu précédent*

SILENCE... ON

TITRE DU FILM 1 *Auteur*	PRODUCTION	2 *Réalisateur* 3 *1er assistant réal.* 4 *Directeur de production* 5 *Régisseur général*	ACTEURS	NOMBRE DE SEMAINES LIEU et DEBUT de tournage
MON ONCLE Eastmancolor 1 Jacques Tati	CADY-FILM ECRAN FRANÇAIS 126, rue de la Boétie - Paris	2 *Jacques Tati* 3 H. Marquet 4 Bernard Maurice	Jacques Tati, Jean-Pierre Dola.	23e semaine Studio Victorine Début : 10 septembre Fin : janvier 57
PARIS MUSIC-HALL (Entrée de la danse) Franscope-Eastmancolor 1 Claude Accursi	R.C.M. 18, rue Pigalle — Paris Jeannic Films	2 *Stany Cordier* 3 Jean-Charles Lagneau 4 André Labrousse 5 André Baud	Charles Aznavour, Jean Bretonnière, Mick Micheyl, G. Kervine, Claude Vega, V. Orico.	7e semaine Début : 2 janvier
LE ROUGE EST MIS 1 A. le Breton	CITE-FILMS 58, rue Pierre-Charron BAL 49-40	2 *Gilles Grangier* 3 Jacques Teray 4 Walter Rupp 5 Henri Jacquillard	Jean Gabin.	6e semaine Studios St Maurice 7 janvier 57 8 semaines de tournage
LES ESPIONS 1 Hégon Hostovsky	FILMSONOR 44, Champs-Elysées, Paris	2 *H.G. Clouzot* 3 Michel Romanoff 4 Louis de Masure 5 Roger Boulnis et Philippe Fenny	Véra Clouzot, Gérard Séty, Curd Jurgens, Otto Hasse, Pierre Larquey.	5e semaine Extérieurs : Maisons-Laffitte Studio de Joinville Début : 14 janvier 57
LES TROIS FONT LA PAIRE 1 Sacha Guitry	FILMS C.L.M. 54, rue de Ponthieu BAL 63-34 S.N.E.G. 9, rue Christophe-Colomb	2 *Sacha Guitry* 4 G. Bokanowski 5 Chabrol	Michel Simon Suphie Desmarets Darry Cowl	5e semaine François Ier Extérieurs : Paris Début : 18 janvier 57
LES VIOLENTS Dyaliscope 1 A. Haguet et A. Legrand	UNION EUROPEENNE CINEMATOGRAPHIQUE 20, rue Saint-Lazare - Paris PRO 63-10	2 *Henri Calef* 3 Daniel Sagliorini 4 J.M. Loutrel 5 Pierre Cottance	Paul Meurisse, Françoise Fabian, Fernand Ledoux, Béatrice Alta-Riba, Dinan.	4e semaine Photosonor Extérieurs : Paris et Province Début : 21 janvier 57
RETOUR DE MANIVELLE 1 James Hadley Chase	INTERMONDIA-FILMS 11, bd Malesherbes ANJ 77-35 MONICA-FILMS Rome	2 *Denys de la Patellière* 3 Claude Hauser 4 André Cultet 5 Lafargue Geiger Eric	Michèle Morgan, Daniel Gélin, Peter Van Eyck, Bernard Blier, Jocelyne Mercier.	4e semaine Eclair Extérieurs : Nice Début : 21 janvier 57
LA PEAU DE L'OURS 1 G. Laporte	S.N.E.G. 9, rue Christophe-Colomb BAL 44-04 ELPENOR-FILMS 37, Chaussée-d'Antin	2 *Claude Boissol* 3 Francis Dussauguey 4 Irénée Lericho 5 Philippe Dupail	Jean Richard	4e semaine Neuilly Extérieurs : Région parisienne
LE GRAND BLUFF (AH ! LES FEMMES) Cinémascope 1 Jerry Epstein	HOCHE PRODUCTION 14, avenue Hoche Paris WAG. 81-93 PRODUCTION IENA 65, Champs-Elysées	2 *Patrice Dally* 3 J. Lefèvre 4 Jean Darvey 5 J. Pignier	Eddie Constantine Dominique Wilms Mireille Granelli Moustache	2e semaine Studios Billancourt Début : 4 février 1957.
SENECHAL LE MAGNIFIQUE (LE ROLE DE SA VIE) Autorisation du C.N.C. 1 J.J. Rouff	CHRONOS - U.C.I.I. 44, Champs-Elysées BAL. 18-74	2 *Jean Boyer* 3 A. Roux 4 Julien Rivière 5 G. Testard	Fernandel	2e semaine Studios Billancourt Début : 6 février 1957 Fin : 6 avril
LE COIN TRANQUILLE (Autorisation du C.N.C.) 1 Michel André	LES FILMS HERGI 6, rue Lincoln ELY. 81-56	2 *Robert Vernay* 3 P. Gautherin 4 R. Horvilleur-J. Hebey 5 J. Levron	Dany Robin Marie Daems Jess Hahn Noël Roquevert	Saint-Maurice Extérieurs : Région parisienne
GOHA ET FULLA 1 Ades et Josipovici Autorisation du C.N.C.	FILMS FRANCO-AFRICAINS 179, avenue Victor-Hugo - Paris KLE 85-99	2 *Jacques Baratier* 4 Philippe Senné	Omar Chérif, Jacqueline Sassard.	Extérieurs en Tunisie Début Février 1957
CASINO DE PARIS (Eastmancolor-Cinémascope) (Autor. Prov.) 1 Jean Alain	PATHE - P.A.C. - BAVARIA FILMS KUNST (Munich) 4, rue Robert-Estienne BAL. 73-29	2 *André Hunebelle* 3 R. Vita 5 J. Feix	Caterina Valente Vittorio de Sica Gilbert Bécaud	1re semaine Studios Francœur Début : février 1957
CENDRILLON ET LES GANGSTER 1 William Irish	PRODUCTION GENERALE DE FILMS 45, avenue George-V ELY. 56-75	2 *Ralph Habib* 3 Cl. Pinoteau 4 Fred Orain 5 R. Descoffre	Louis Jourdan	Studios Boulogne ou St-Maurice Début : février 1957

en préparation

LA FILLE DE FEU (Autor. Prov. du C.N.C.) 1 Hohn D. Fellow	S.F.F. ALFRED RODE 32, rue Washington ELY 56-15	2 *Alfred Rode*	Claudine Dupuis	Studios la Victorine Extérieurs : Argentine Début : prévu le 18 février 1957
CE JOLI MONDE 1 Carlo Rim	S.N.E.G. BAL. 44.04 9, rue Christophe-Colomb GAUMONT-ACTUALITES 15, rue Vivienne. RIC. 70.00 GRAY-FILMS	2 *Carlo Rim* 4 Robert Sussfeld	Yves Deniaud Darry Cowl	Studios Neuilly Extérieurs : Région parisienne Début : 20 février 1957

TOURNE

34 films (situation au 15 Février 57)
14 en cours de tournage
20 en préparation

2e BUREAU CONTRE INCONNU (avis favorable) 1 J. Kerchner ; J. Stelli.	SOCIETE DES FILMS VEGA 40, rue François-Ier ELY. 66-44 GENERAL PRODUCTIONS 26, rue Marbeuf. ELY. 00-18	2 *Jean Stelli* 4 Jean Kerchner	Frank Villard Marc Cassot Gérard Buhr A. Goulin Dinan	Extérieurs : Paris, région parisienne et Côte d'Azur Début : 25 février 1957
LA GRANDE MAISON 1 Marcel Rivet	L.P.C. 3, rue de Montessuy SOL. 85-38 CHAILLOT FILMS 12, rue de Lubeck KLE. 54-60	2 *M. de Canonge* 4 Pierre Gérin	Henri Vilbert Yves Vincent Pierre Dux R. Manuel ; S. Dehelly ; A. Vernon ; C. Dereal.	Studio de St-Maurice Extérieurs : Paris Début : 25 février 1957
MARCHANDS DE FILLES 1 Maurice Cloche	COMPTOIR FRANÇAIS DE PRODUCTIONS CINEMATOGRAPHIQUES GALLEON FILM. Rome	2 *Maurice Cloche* 4 Jean Manny	Georges Marchal Sara Urzi Daniella Rocca R. Duchêne Agnès Laurent	Studios Eclair Epinay Extérieurs : Paris Début : mars 1957
TROIS MARINS EN BORDEE 1 Robert Eyquem	BURGUS-FILMS 17 bis, rue Castéja Bordeaux	2 *E. Cousinet* 4 Cavailles	J. Fusier-Gir Duvallès J. Torrens A. Bauge C. Deschamps - J. Tissier.	Studio Côte d'Argent Extérieurs : région de Bordeaux Début : mars 1957
LA PARISIENNE (Eastmancolor) 1 Henri Becque	ARIANE BAL. 05-63 44, Champs-Elysées FILMSONOR 44, Champs-Elysées CINETEL	2 *M. Boisrond* 4 Francis Cosne	Brigitte Bardot H. Vidal Charles Boyer Pierre Dux	Paris Studio Cinéma Début : février 57
TERREUR SUR LA VILLE 1 P. Festa ; M. Franciosa ; G. d'Eramo	9, avenue d'Orsay FRANCO-LONDON-FILM 114, Champs-Elysées, ELY. 57-36 TRIONFALCINE 57, Viale Regina Margherita Rome	2 *A. Guillo Majano* 4 M. Silvestri	M. Fiore F. Latimore A. Checchi B. Correa	Studios : Italie Extérieurs : Italie Début : mars 1957
NATHALIE 1 P. Apesteguy d'après l'œuvre de Frank Marchal.	S.N.C. 32, rue du Mont-Thabor S.N.E.G., BAT. 73.40 3, rue Cautaincourt, BAL. 44-04 FRANCE INTERNATIONAL FILM 78, Champs-Elysées	2 *Christian-Jaque* 4 R. de Broin	Martine Carol	Studio Photosonor Extérieurs : Paris et banlieue Début : entre le 19 et le 31 mars 1957
LA REVANCHE DES MEDIOCRES 1 M.G. Pretre	PECEFILMS COP. 55.65 35, rue Copernic, Paris	2 *R. Bailly* 4 Pierre Chicherio	Jeanne Moreau Philippe Lemaire Armand Mestral Paul Meurisse	Studio de Billancourt Extérieurs : Paris et Forges-les-Eaux Début : 15 mars 1957
MEFIEZ-VOUS FILLETTES (sous réserve) 1 J.H. Chase	SILVER FILMS 55, Champs-Elysées BAL. 42-30	2 *Yves Allegret* 3 S. Bon 4 Louis Wipf 5 L. Lippens	Robert Hossein Antonella Lualdi Michèle Cordoue Gérard Oury	Studio Boulogne Extérieurs : Région parisienne Début : 1er mars 1957
LE SOUFFLE DU DESIR 1 Gaston Montho	CINEXTENSION 37, rue de Liège EUR. 55-28	2 *Henri Lepage* 4 G. Bureau	Danièle Godet Jacques Castelot Michel Ardan Robert Berri Jacques Dynam	Extérieurs Paris Début : fin mars 1957
LES ŒUFS DE L'AUTRUCHE 1 André Roussin	VAUBAN PRODUCTIONS 112-114, Bd Haussmann	2 *Denis de la Patellière* 4 L. Coulian	Pierre Fresnay André Roussin Irène Corday	Studios Neuilly ou Photosonor Extérieurs : Paris Début : 1er avril 1957
DURANCE (Autorisation du C.N.C.) Cinépanoramic 1 Jean Giono	SOCIETE DES FILMS CARAVELLE 16, rue Delabordère NEUILLY-sur-SEINE WAG. 07-71	2 *F. Villiers* 4 Claude Clert		Extérieurs : tout au long de la Durance Début : Fin mars - début avril 1957
LES MISERABLES 1 R. Barjavel d'après Victor Hugo.	S.N. PATHE-CINEMA 6, rue Francœur P.A.C. 26, rue Marbeuf SERENA FILMS - Rome	2 *J.-P. Le Chanois* 4 Louis Duchesne	Jean Gabin B. Blier	Studios Francœur et Defa Début : 1er avril 1957
TAMANGO Cinémascope-Eastmancolor 1 Prosper Mérimée	LES FILMS DU CYCLOPE 20, avenue Papp - Paris INV 96-54	2 *John Berry* 4 René Vuattoux	Dorothy Dandrige.	Avril 57
LES FANATIQUES (Sous réserve) Cinémascope 1 A. Joffe et J. Léviite.	COOPERATIVE GENERALE DU CINEMA FRANÇAIS 79, Champs-Elysées ELY 12-79 NORIA FILMS - Rome	2 *Alex Joffe* 4 Pierre Lévy	Pierre Fresnay R. Basehart	Studios Photosonor et Eclair Extérieurs : Nice Début : 3 juin 1957
ROZANOFF, PILOTE D'ESSAI 1 M. Jullian	FILMS DU CARROUSEL 137, rue Lafayette	2 *J.-A. Fapx* 4 Vuatrin		Epinay
LA GRANDE CREVASSE Afgacolor 1 Frison Roche	U.G.C. 56, rue de Bassano BAL 56-82	2 *Louis Trenker*		Extérieurs : Alpes Mars ou avril Studio Victorine à Nice
IL EST FOU	Pathé-Cinéma	2 *Jean-Marc Thibaut*		Avril-mai 1957

LABORATOIRES
SAIPE

19, rue de Montreuil - PANTIN - Tél. : VIL. 80-50

■

LAMPES DE PROJECTION

■

CELLULES PHOTO-ÉLECTRIQUES

■

LAMPES D'EXCITATION

■

TOUTES LAMPES SPÉCIALES

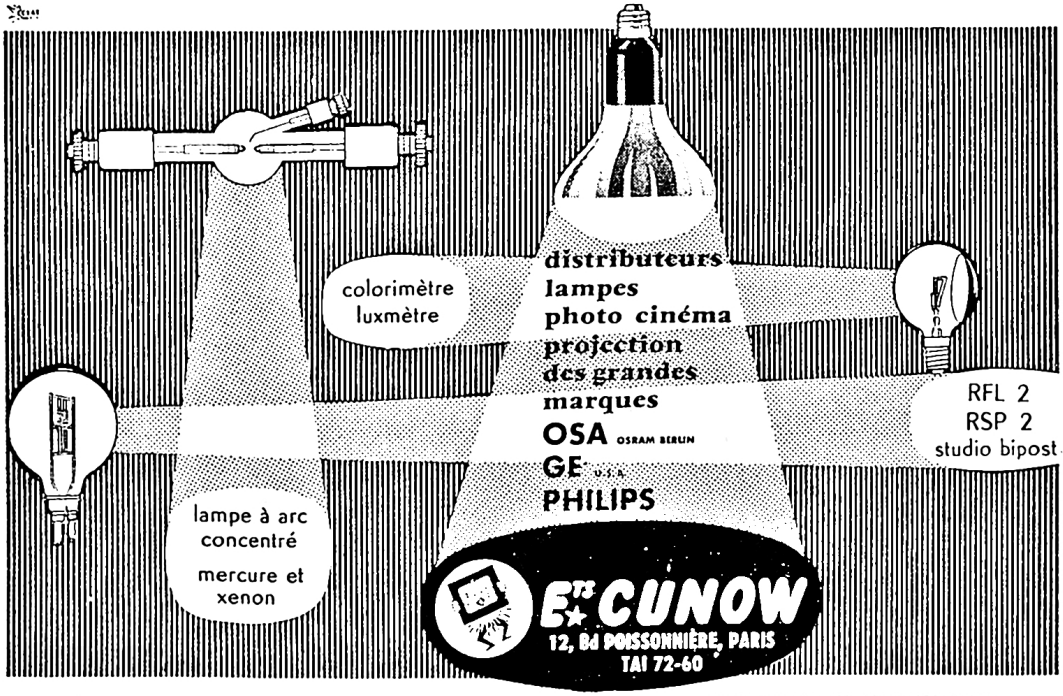
La plus importante organisation française de location de matériel pour prises de vues

son & lumière

GROUPES ELECTROGÈNES
général électric
toutes puissances

cent projecteurs
10 kw pour la couleur

15, AVENUE DE LA PORTE DES TERNES
PARIS-XVII[e]
ÉTO. 42-42



VENTE EXCLUSIVE AUX REVENDEURS PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS LABORATOIRES INDUSTRIES ADMINISTRATIONS

KODAK

tous les films :

KODAK BACKGROUND 5230
KODAK PLUS-X 5231
KODAK TRI-X 5233
ENREGISTREMENT DU SON 5357, 5373, 5419 ★ ★ ★
POSITIVE 5302 ★ ★ ★
DUPLICATING NEGATIVE 5203 & POSITIVE 5365
ENREGISTREMENT MAGNÉTIQUE 35-17,5-16 et 6,35 mm

et depuis 1953 :

EASTMAN COLOR NEGATIVE 5248
EASTMAN COLOR POSITIVE 5382
SEPARATION POSITIVE 5216
EASTMAN COLOR INTERNEGATIVE 5245

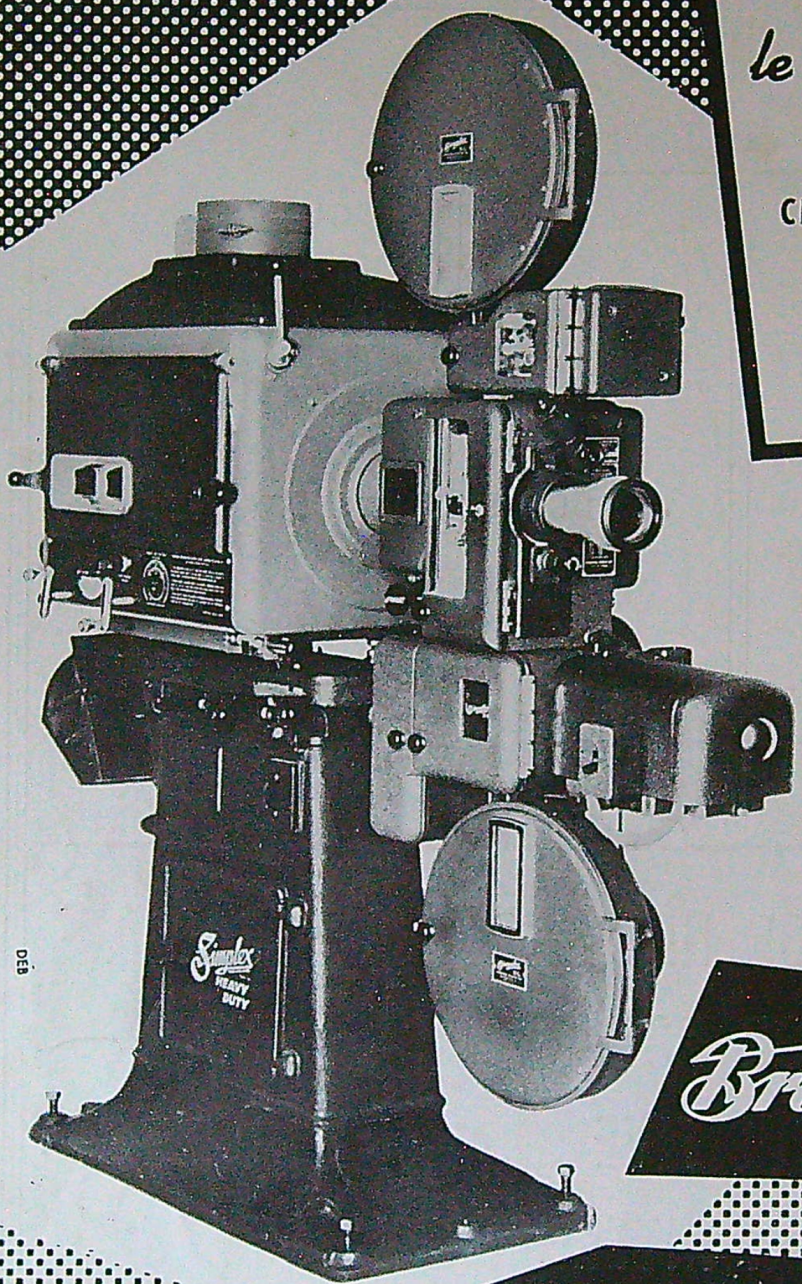
KODAK - PATHE
37, *Av. Montaigne, Paris-8e* ★ *Tél. Balzac* 26-30

le nouveau standard de perfection

CE PROJECTEUR

SIMPLEX XL

A été spécialement étudié pour les techniques nouvelles



Brockliss-Simplex

6, RUE GUILLAUME-TELL - PARIS 17e

BORDEAUX : 295, Cours de la Somme — MARSEILLE : 102, La Canebière — LILLE : 43, Avenue Louise – La Madeleine-lez-Lille
ALGER : 6, Rue d'Isly — CASABLANCA : 208, Boulevard de la Gare — BRUXELLES : 249, Rue Royale

DEB